سُلطةُ التُّراثِ

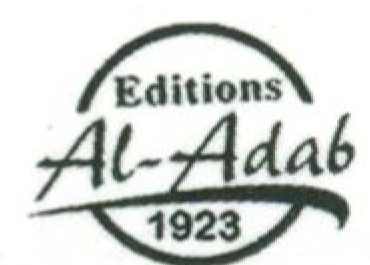
وبلاغةُ المُتخيَّلِ

توظيف التراث في السرد الروائي المعاصر

د/أحمد يحيى

د/ علاء عبد المنعم

د/ أحمد عبد العظيم



42 Opera Square - Cairo Tel: (202) 23900868

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة - ت : ٢٣٩٠٠٨٦٨

سُلطة التراث وبلاغة المتخيل

توظيف التراث في السرد الروائي المعاصر

تأليف

د. أحمد يحيى علي

د. علاء عبد المنعم

د. أحمد عبد العظيم

Editions Al-Adab 1923

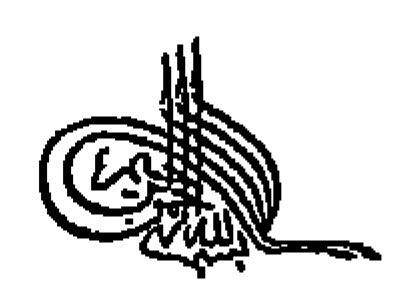
42 Opera square - Cairo – Egypt

الناشر

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة ت: ٢٣٩٠٠٨٦٨

البريد الإلكتروني e.mail: adabook@hotmail.com



الناشر

مكتبة الآداب

علي حسن

الطبعة الأولى: ١٤٣٢هـ = ٢٠١١م

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

علي، أحمد يحيى

سلطة التراث وبلاغة المتخيل: توظيف التراث في السرد الروائي المعاصر/ تأليف أحمد يحيى علي، علاء عبد المنعم، أحمد عبد العظيم.- ط١.-

القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠١١.

٣٢٠ ص؛ ٢٤ سم.

تدمك ٦ ٣٩٨ ٤٦٨ ٩٧٧ ٩٧٨

١ - السرد الأدبي (أدب عربي)

٢ - التراث في الأدب العربي

٣ - البلاغة العربية

أ - عبد المنعم، علاء (مؤلف مشارك)

ب - عبد العظيم، أحمد (مؤلف مشارك)

ج - العنوان

٨١٠,٩٠٢٣

عنوان الكتاب: سلطة التراث وبلاغة المتخيل

تأليف: أحمد يحيى علي

رقم الإيداع: ٢١٢٤١ لسنة ٢٠١١م

الترقيم الدولي: I.S.B.N. 978 – 977 – 468 - 398 – 6

مكتبة الآداب

علي حسن

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة

هاتف ٢٣٩٠٠٨٦٨ (٢٠٢)-

e-mail: adabook@hotmail. com

إهداء إلى:

حبيبة.. ياسمين

إسراء.. أسماء

حفصة.. ياسين

فصول في رواية لم تكتمل بعد

مُقَدِّمَة

يمثل هذا العمل المحطة الجديدة التي حطت عندها رحالنا في مغامرتنا البحثية مع السرد العربي، التي بدأناها مع كتابنا السابق **«بلاغة القصة.. مقاربات تطبيقية في القصة القصيرة»**؛ حيث قدمنا فيه مقاربات نقدية متنوعة لفن القصة القصيرة؛ اتخذت مسارا تاريخيا أفقيا؛ يقارب الجذور الأولى لهذا الرافد المهم من روافد السرد العربي والإنساني.

لقد أفدنا في هذه المقاربات مما تقدمه الدراسة التاريخية (الخطية الزمنية) التي ترى أوجه الشبه والاختلاف بين القصة القصيرة المزدهرة في عصر الصناعة مع تدفق الصحف في زمن الطباعة من جهة والأخبار والحكايات والنوادر القديمة بما لها من قيمة في مجال التاريخ والدراما من جهة أخرى.. كما واصلت القراءة التاريخية رصد ملامح خريطة التطور في ضوء الكتابة الرقمية عبر المواقع والمنتديات والمدونات الآلية. وفي الوقت نفسه أفدنا من الطاقة المنهجية للدراسة الوصفية التي تتابع تعدد طرائق التعبير وخصائص التشكيل في اللحظة التاريخية الواحدة

نتيجة تنوع المواهب واختلاف التيارات.

في عملنا هذا، وقد عنوناه **«سُلطة التراث وبلاغة المتخيل- توظيف التراث في السرد الروائي المعاصر»**، ليس ثمة اختلاف جوهري في الرؤية التي ينطلق منها وعينا النقدي، ونحن نقارب فن الرواية، الفرع الآخر، الذي يشكل بانضمامه إلى فن القصة القصيرة دلتا خصيبة -إن صح لنا استعارة دلتا نيلنا الطيب المبارك- تجمع بين ثناياها تراثا إنسانيا زاخرا بصنوف التجارب والمعادلات الإنسانية والنماذج البشرية، والخبرات الحياتية.

لقد انطلقنا في بحثنا؛ متسلحين بأدوات المنهجية النقدية الحديثة؛ من البنيوية إلى علم السرد إلى آفاق النقد الثقافي الرحبة؛ التي تربط -بوعي عميق- بين النصوص الأدبية وسياقاتها الثقافية التي أفرزتها.

من منطلق هذا المفهوم الأخير «النقد الثقافي»، ومن منطلق مصطلح نقدي آخر له حضوره وناجزيته في تحليل النصوص الأدبية، هو «التناص»، تتأسس منهجية العمل النقدي في هذا الكتاب؛ منطلقة من وعي بأن النص الأدبي عامة -والروائي منه خاصة- ماهو إلا إفراز طبيعي لتراكمات ثقافية، وتداخلات نصية عدة، منها ما هو أدبي

يتعلق بتداخل الأنواع الأدبية، واستثمار المبدع الروائي لجل طاقات الفنون الأدبية الأخرى في حبكه لمتن نصه السردي، ومنها ما هو تاريخي يستلهم أحداث الماضي، الذي تحرص الذات المبدعة على تعزيز ملفوظها السردي بالرجوع إليه تارة، وإلى كتب التاريخ ومراجعه تنتقي منها موضوعات تؤسس عليها مشهدها الروائي تارة أخرى، ومنها أخيرا ما يتعلق بالعقل الجمعي للأمة وتأطيره للذاكرة الإبداعية للروائي عبر موروث شعبي يختال في الوعي الفردي والجمعي بحكم العادات والتقاليد والاحتفالات الاجتماعية، وهو ما يشكل مادة خصبة لإمداد السرد الروائي بطاقات تخييلية ورمزية شديدة الحيوية، وعميقة الدلالة في آن.

روافد ثلاثة إذا يستلهم منها السرد الروائي معينه العذب، رافد التراث الأدبي، ورافد التاريخ، ورافد التراث الشعبي، وهي الروافد التي انبنت عليها فصول هذه الدراسة الثلاثة على النحو الآتي:

الفصل الأول (سطوة التراث الأدبي): وفيه تستعرض الدراسة ثلاثة من أشكال التداخل والتفاعل النصي؛ الذي تستلهم فيه الرواية فنون العرب التراثية الأخرى، وهذه الفنون هي النص الشعري وفن المقامة ونظام المعجم العربي.

الفصل الثاني (سطوة التاريخ): حيث تتتبَّع الدراسة ثلاثة نماذج روائية تقوم في بناء حكايتها على فكرة استدعاء التاريخ بفترّاته وحقبه المتتابعة: الفرعوني واليوناني والأندلسي والمعاصر.

الفصل الثالث (سطوة التراث الشعبي): وفيه نقف مع اثنين من رواد السرد الروائي (خيري شلبي-محمد ناجي)؛ أما أولهما فيغرق في المحلية؛ فتفيض رواياته بمفردات التراث الشعبي، التي يستمدها من معطيات البيئة المحيطة به، التي تجمع بين الأصالة والمعاصرة في آن. وأما الآخر فيقوده ميله إلى تمثل تيار الواقعية السحرية في رواياته إلى استلهام الرموز والطقوس المتاحة – غالبا – من عمق الموروث الشعبي.

حاولت الدراسة عبر هذا التطويف بعدد لا بأس به من النماذج الروائية المتنوعة، أن تضبط بأدوات النقد المنهجي المختلفة أبرز مظاهر اكتناز الفن الروائي عبر عمليات التفاعل والاستلهام والتناص الدائم والمستمر مع عناصر التراث العربي، التي حرص عليها كتابنا على تتابع أجيالهم واتجاهاتهم، ليثبتوا من ناحية امتلاكهم مقومات تراثية أصيلة قادرة على مواجهة تيارات الرواية المتجددة والمتدفقة باستمرار من الغرب إلى الشرق، وليحققوا في الآن ذاته

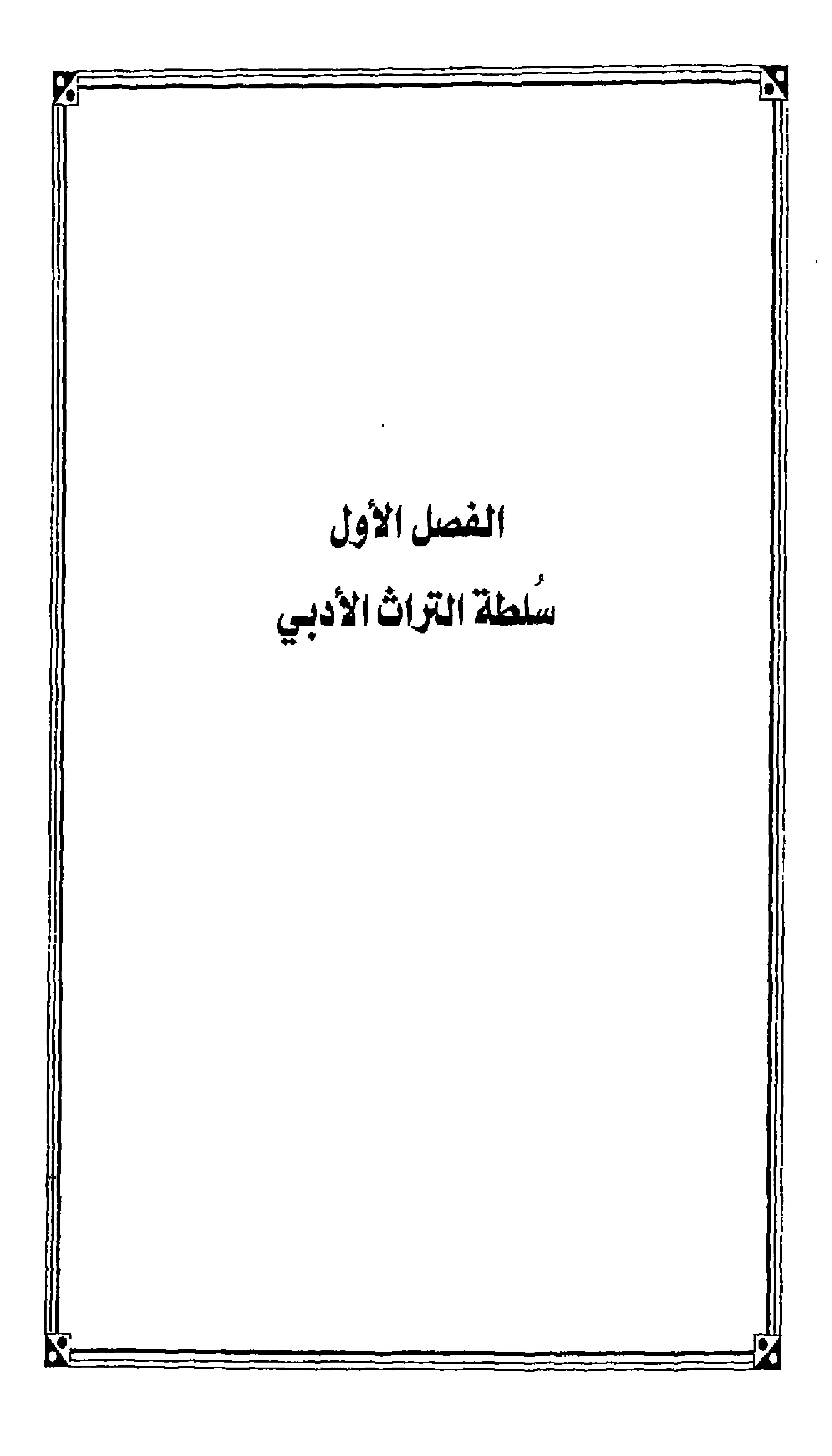
لفنهم المحبوب كل مقومات الجدة والنضارة، حتى غدا فن الرواية اليوم – مع كثرة فنون المتفننين فيه – حقلا معرفيا إنسانيا هائلا، يحفل بصنوف التجارب، وألوان الخبرات؛ فتشعبت تياراته ما بين رواية تاريخية ورواية رحلة، ورواية ترجمة ذاتية، وتحولت من رواية واقعية إلى واقعية سحرية، ومن رمزية إلى تجريبية... إلخ. وهو ما ضاعف من قدرة هذا الفن على الجمع بين عنصري الإمتاع والفائدة في آن.

وَلإن كانت الرواية وتياراتها الأدبية بكل هذا الثراء، فمن غير المقبول عقلا ادعاء الإلمام بكل دقائقها، واستيفاء كافة جوانبها التشكيلية والدلالية بالتحليل النقدي. ولذلك فغاية ما سعت إليه هذه الدراسة هو وضع لبنة تتبعها لبنات، لأجل بناء تصور كامل بحدود العملية الإبداعية التي ينهض بها الروائي في بناء عوالمه الفنية، في ثرائها وعمقها وتنوعها، وفي بزخها الجمالي، ونزقها القادر دوما على الإيقاع بالقارئ في شرك التلقي الاستمتاعي النهم.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين،،،

المؤلفون





الفصل الأول

سُلطة التراث الأدبي

مدخل

منذ حديث «جوليا كريستيفا» عن قضية «التناص»، والنقد الأدبي قد استقر على حقيقة من حقائق النصوص الأدبية، وهي أنها لا تنشأ بمفردها منعزلة عما سواها من نصوص، وإنما تنشأ النصوص متفاعلة مع كم كبير من النصوص السابقة عليها والمعاصرة لها، واللاحقة بها؛ فالنص وليد ثقافته المعاصرة له والمحيطة به، ونتاج أصيل لتراثه الإبداعي القومي خاصة والإنساني عامة، ثم هذا النص يأتي مرهصاً بثقافة الغد، حاملاً لبذورها الإبداعية والفكرية.

لقد شكل التراث الأدبي مرتكزًا بالغ الأهمية، استند إليه الفعل الإبداعي على مستوى السرد بعامة، والرواية بصورة خاصة، بحيث غدا توظيف الأشكال الأدبية التراثية إحدى الوسائل الناجعة التي يلجأ إليه المبدع المعاصر بغية وضع الماضي بملابساته كافة في مقابل الحاضر بمفرداته المتشعبة التي لما تستقر في ذهنه، والمقارنة بينهما، أو لتأسيس مساحة مشتركة بين وعي المتلقي المشدود إلى لحظة آنية تسلبه كثيرًا من هويته ووعيه المشدود إلى ماض أثير يختلط فيه الحقيقي بالمتخيل.

وفي هذا الفصل يتركز جل الجهد التحليلي على البحث عن طرائق توظيف التراث الأدبي، والقيمة الوظيفية لهذا التوظيف وذلك من خلال ثلاثة نماذج لروايات معاصرة هي **«فارس بني حمدان»** لعلي الجارم، و**«مقامات عربية»** لمحمد ناجي. و**«حديث الصباح والمساء»** لنجيب محفوظ، بوصف هذه الروايات بنى تمثيلية للأعمال الروائية التي أفادت من التراث الأدبي ومفرداته ومنها النص الشعري التراثي، وشكل المقامة التراثية، ونمط المعجم التراثي.



(١)

توظيف النص الشعري التراثي

التناص الشعري في رواية «فارس بني حمدان»

لعلي الجارم

لأن النقد في جوهره نبوءة تستلهم مبرراتها من مُعطيات المتن الإبداعي المُقدَّم، فإن دوافع الرِّهان النقدي على رواية **«فارس بني حمدان» لعليّ الجارم** تبدو قوية ومتماسكة عندما نلفيها تقدم برهانًا على عدم وجود فصام بين النصين الشعري التراثي والسردي المعاصر، فهي تقدِّم الحدث التاريخي بلغة سردية رهيفة بالغة الرقة تستدعي بشكل دائم النصَّ الشعري القديم وتدمجه في بنيتها، فالرواية تتسم بتوسُّعها الشديد في استدعاء النص الشِّعريّ وتوظيفه بما يسهم في مُضاعفة الاستشعار بالحضور الدَّائم والتجلي الواضح لهذا النمط من النصوص المستدعاة؛ فالمُتلقِّي يلفي نفسَه على الدوام في مواجهة عدد كبير من الأبيات الشِّعريّة التي تزخر بها فصولُ الرواية كافة[١].

حتى إن النص في كثير من الأحيان يغدو نصًا مُستعصيًا على التصنيف، فهو شعرٌ منثور تارة، وسردٌ مُفعم بالشعرية تارة أخرى، وهذا المزج الرائق بين السردي والشعري يجعل **«عليّ الجَارم»** صنوًا لأسلافه العظام، الجاحظ والأصفهاني والهمذاني والحريري وغيرهم من المبدعين العرب القدامى الذين أدركوا بفطنتهم أن الزمن مشرعٌ أمام الفنون القولية كافة، مُنطلقين في هذا من رؤية تسامحية تضع السردي بجوار الشعري ليؤسسوا أعمالاً روائية فارهة البناء ناجزة الحضور.

ونتطلق في هذه الدراسة من مبدأ أن انفتاح النص على نصوص خارجية وتفاعله معها واستدعاءه لها ينبغي أن يكون له استتباعات إيجابية على النص الماثل، وبغض النظر عن الكيفيات التي تم بها اشتغال هذه النصوص المستدعاة ضمن المتن السردي «فإنها عندما تحضر كبنية نصية، فمعنى ذلك أن لها وظيفة معينة، يجب كشفها وتحليلها، ما دامت تأتي في سياق نصيّ محدد، وتتفاعل مع بنية نصية معينة»[٢].

وعلى هذا فستُعنى هذه الدراسة بمحاولة الإجابة عن سؤالين ملحاحين يتعلّقان باستدعاء **«الجارم»** للنص الشعري داخل روايته الشائقة، **السؤال الأول** كيف تمّ استيعاب/ إدماج هذا الصنف من النصوص الشعرية في إطار البنية

النصية الماثلة؟ أو بصيغة أخرى ما طرائق اشتغال / تفاعل هذه النصوص المُستدعاة مع النص المُستدعِي، **والسؤال الثاني** يدور حول الفائدة التي يجنيها النص من توظيفه للنصوص الشعرية، أي ما القيمة الحقيقية التي أضفتها هذه النصوص الشعرية على النص الروائي، وهو تساؤل عن مدى إنتاجية النص المُستدعَى، وقياس درجة هذه الإنتاجية.

أولاً : طرائق اشتغال النص الشعريّ المُستدعَى

يبدو لنا ـ من خلال القراءة الاستكشافية ـ أن تداخل النصوص الشعرية المستدعاة ضمن جديلة النص السردي ينفرد به شكلٌ واحد هو **التَّداخــل أو التَّفاعــل المُباشِــر**؛ ويقصد به أن العلاقة بين النص الشعري والنص السردي الماثل هي علاقة تجاور.حيث يظهر النصُّ الشعري كبنية نصية مُتفاعِلة مع بنية النص الماثل من خلال مجيئها مجاورة لكلام الراوي/ الأصيل مُحافِظةً على بنيتها كاملة ومُستقلة، ومن نماذج هذا:-

-«...نحن يا سيدتي في زمن مضطرب لا يُركد عجاجه، ولا تسكن سيوفه في أغمادها، بعد أن انحلت أواصر بني العباس، وأصبحت دولتهم أشلاء ممزقة، يفترسها كل مفترس، ويغير عليها كل واثب، ففي كل أرض حرب

مشتعلة الأوار، وفي كل دار أنين وبكاء، ولن نملك نحن النساء إلا أن نردد قول الخنساء في رثاء أخيها صخر:

«ولـولا كثـرة البـاكين حـولي

علـى قـتلاهم لقتـلـت نفـسي

وما يبكون مثـل أخـي ولكـن

أعزي النفس عنـه بالتأسّـي»[٣]

- «...لقد جال بالأمس في نفسي شعر أحسستُ به كأنه همسة من الوحي فأسرعت إلى القلم فكتبته، فنشط الناشئ وقال: هاتِ أبا الفراس. فأنشد:

تطالبني البض الصوارم والقنا

بما وعدت جدي فيّ المخايل

فمثلي من نال المـعالي بسيفه

وربّتما غالتـه عنها الغوائل

وما كل طلاب من الناس بالغٌ

ولا كل سيّار إلى المجد واصل»[٤]

ويمثّل هذا الشكل النمطَ الأكثر مباشرة وصراحة

بالنسبة لأنماط التفاعل النص الخمسة كما حدَّدها **جينيت** في مُتعالياته النصية*؛ وتبدو مباشرة هذا النوع مُتجلِّيةً بصورة لافتة تكاد تساوي نصَّ المُبدعِ الصريحَ على كون النص الموضوع بين قوسين نصًا غير أصيل في بنية المتن السردي مقارنة بالنص المُجاوِر له، فالنصوص المُستدعاة هنا تكون «حاضرة في نص ما بطريقة مباشرة»[٥].

وينطوي هذا النوع من الاستدعاء على مظهرين:-

الأول: استدعاء مُباشر ذاتيّ، ويُقصد به العلاقات التي يعقدها النصُ السردي مع نصوص شعرية تنتمي مرجعيًا إلى ذات البطل **«أبي فراس الحمداني»** فهو المُتعلّق بتناص الخطابين النثري والشعري لبطل الرواية بوصفه الشخصية المركزية في الحكي ويمثله النموذج الثاني السابق حيث يرد على لسان **أبي فراس** مجموعة من الأبيات الشعرية الرقراقة التي يصدح بها في حضور معلمه الناشئ الأصغر الذي يدرك فور سماعه لها أنه بإزاء شاعر كبير ينتظره مستقبل باهر، وهو ما يؤشر له فعل الأمر المرفود بالرجاء (هات أبي فراس) إنها النبوءة التي يقدمها العارف الكبير للشاعر الأصيل، والتي يعلنها النص السردي اللاحق للأبيات «فصاح الشيخ وقال: إيه يا بن حمدان، هذا هو الشعر الذي

عجزت عنه شياطين الشعراء، زدني بالله يا بن سعيد زدني»[٦].

فالكاتب يضمِّن نصه السردي مادةً شعرية تنتمي إلي **أبي فراس الحمداني** مرجعيًا، وكأنّه يقيم تفاعلاً نصيًا بين البطل ونفسه، أو بصورة أدق بين ذات البطل الساردة وذاته الشاعرة، وعلينا أن نتوقع أن تكون النصوص معظمها الواردة ضمن المتن السردي منسوبة إلى **أبي فراس** البطل والشاعر المتمكن، وتتكشّف عبر هذه النصوص الشعرية الذاتية الخلفيةُ النصية التي يتعامل معها **الجارم**، وحيزُ تجربته الإبداعية، فكما يقول د/ حسن حمّاد «ولعل فائدة التناص الذاتي هو محاولة فهم أعمق لتجربة الكاتب ونصوصه، هل هي تكرار بلا بريق للشيء نفسه، على نحو يؤدي إلى شعور هستيري بالسجن في نص واحد عملاق، لا يقدر الكاتب على الخروج منه، وفي هذه الحالة تكون تجربة الكاتب في الكتابة تجربة سلبية مُغلقة، تنبع من خلفية نصية مُحدّدة وحيدة، تنتج نصوصًا فقيرة تدور في فلك واحد، أم أن تجربته تجربة ذات تميُّز، مُنفتحة على خلفيات نصية مُتعددة ومُختلفة، تنتج نصوصًا ذات دلالات مُختلفة»[٧]

الثاني: تفاعل مُباشر غيريّ، ويقصد به استدعاء **الجارم**

لنصوص شعرية لا تنتمي إلي البطل، بل تنتمي إلى شعراء آخرين.ويمثله النموذج الأول حيث تستدعي الخادمة **ليلي** هذه الأبيات الشعرية التي قالتها **الخنساء** في رثاء أخيها **صخر**، وذلك لا لشيء سوى لتواسي سيدتها «**سخينة**» الزوج المكلوم في مقتل زوجها البطل والد **أبي فراس**، وكأنها تسبتعير لسان **الخنساء** الشاعرة البارعة لتعبر عما تريد أن تقوله ويحرمها إياه عجزها الإبداعي.

وبدهيّ أن تؤدي هذه المباشرة في الحضور إلى تسهيل مهمة المُتلقّي في التعرّف إلى حدود المغايرة بين النصين المتجاورتين، بل إننا لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إنّ هذا النوع من التفاعل يعمد إلى إبراز هذه المغايرة كأحد أهدافه الرئيسة، فأهم ما يميّز هذا النوع من التفاعل هو استناده إلى مبدأ النَّقْل القَصْديّ من قِبل المُبدع «**علي الجارم**» الذي لا يستدعي هنا نصوصًا بصورة تلقائية غير مُتعمَّدة تدخل في ثنايا كلامه دون أن يلحظها، بل على العكس من ذلك يبدو واعيًا بعملية الاستدعاء هذي، ومُتعمِّدًا استحضار هذا النص، فهو «يعتمد على الوعي والقصد على معنى أن الصياغة في الخطاب الحاضر تشير -على نحو من الأنحاء- إلى نص آخر، بل وتكاد تحدّده تحديدًا كاملاً يصل إلى حدّ

التنصيص»(٨) ومِنْ ثمَّ فلا يحتاج المتلقي إلى التذرّع بالمزيد من الخبرات المعرفية -أيًا كان نوعها- لتحديد تخوم النص المُستدعَى، ففي النماذج السابقة يمكن للمتلقي ـ دون أن تكون لديه درايةٌ واسعة بالنص الشعري ـ أن يحدّد بيسر بداية النص المُستدعى في النموذج الأول بكلمة «ولولا» ونهايته بكلمة «بالتأسي» وفي الثاني بدايته بكلمة «تطالبني» ونهايته بكلمة «واصل» ويظل هكذا في صيرورة مُتواصلة مع النماذج الأخرى.

إنَّ مُباشرة هذا النوع من الاستدعاء تحدّدها مجموعةٌ من المؤشِّرات النصية التي يُمكن اختزالها في العنصرين التاليين:-

الأول:- ويتمثّل في ما تتصف به بنيةُ النص الشعري من استقلالية نسبية مُقارنة ببقية عناصر النص المُستدعي له، حيث تظهر هذه البنيات كبنيات مُنغلِقة يمكنها الاكتفاء بذاتها لتحقيق دلالاتها دون اعتماد على عناصر خارجة عنها، وهو ما يؤدي افتراضيًا* إلى اعتبارها بنيات طارئة يمكن للنص الاستغناء عنها دون أن يؤثّر ذلك على تكامله، كالنص التالي:

«...كان أبو فراس حقيقًا بكل هذه الضجة، فقد زادته الرجولة وسامة وقسامة...والتف حوله كثيرٌ من أبناء القواد

وكبار الأسر، وكانوا يقضون أكثر وقتهم في ترف ولهو وتناشد للأشعار، بين مروج منبج الخضر، وأرباضها الضاحكة، وبساتينها الناضرة..والتي يقول فيها أبو فراس:

قــف بالمــنازل والمــلا عـــب، لا أراهــا الله محــلا
أوطنتهــا زمـــن الـصبا وجعلــت منــبج لـي محـــلا
حيث التفـــتّ رأيت ما ءً سائحًـــا، ورأيـــت ظـلا
والماء يفـــصل بـين زهـــ ــر الروض في الـشَّطين فـصلا
كبساط وشـي جـــرّدت أيدي القُيـون عليه نصْـلا»[٩]

لا يحتاج المتلقي إلى قراءة النص السردي السابق لفهم النص الشعري اللاحق والاستمتاع به، وتتمثل استقلالية النص في قدرته على الاستغناء عن السردي، بحيث نغدو أما مقطوعة شعرية تغزل شعريتها من خلال التلاحم الشائق بين عناصرها، وهي البداية الدعائية والتصوير بالغ الرقة الذي يرتقي بمنبج إلى إحدى صور الفردوس الأعلى حيث الظل الظليل والماء السائح والزهر، بالإضافة إلى البراعة البيانية المؤسسة على التشبية وبخاصة في البيتين الأخيرين فنرى جمال الصورة عندما يستبدل بزهر الروض وانتشارها البساط الموشى والذي يفصل بين جزئيه النصل الحاد المعادل للنهر، وما في

هذه الصورة من دقة في المماثلة بين لمعان السيف ولمعان الماء، وكذلك مظاهر البديع كالجناس التام (محلا/ محلا)، والجناس الناقص (فصلا/ نصلا)، ولا نغفل تناص الشاعر مع سابقيه من الشعراء وبخاصة ابن خفاجة في قوله:

يـا أهــل أندلــس لله دركــم
مــاءٌ وظـلٌ وأنهـارٌ وأشـجار
مـا جنـة الخلـد إلا في ديـاركم
ولو تخيرت هـذا كنـت اختـار

وتحتمي هذه البنية المنغلقة بطابعها الموسيقي الداخلي ممثلاً في قافيتها المطلقة المستندة إلى حرف الروي ذائع الصيت «اللام» والموسيقى الخارجية ممثلة في بحر مجزوء الكامل.

فدلالة النص الشعري تحققت بواسطة تفاعل عناصره كافة، فالنص يمكّن المتلقي من استكناه دلالته دون الحاجة إلى مجاوزة حدوده قبلاً أو بعدًا.

فالسمة الطارئة التي ينطبع بها النصُ الشعري المُستدعَى تسمح بإعادة تشكيل نص مكتنز يتيح امكانية تتابع السرد بعد عملية الحذف الافتراضي دون أن يؤثر ذلك على البعد

الإخباري المُقدَّم للمتلقي.

الثاني:- وتمثله المُعلِماتُ الشكلية واللفظية التي تتقدم النصَّ المُستدعى، وتنبىء بمغايرة النص اللاحق لها ـ النص الشعري ـ للنص السابق عليها.

ولا شك أن الطبيعة الخاصة للنص الشعري التراثي - ولو على المستوى الشكلي بانقسامه إلى جزأين متساويين- تصبح علامة مائزة يدرك بها المُتلقي المُغايرة النوعية للنص المُنصهِر في هذا القالب عن نظيره السردي.

ولا شك أن علامتي التنصيص تعدان أكثر المُعلِمات الشكلية وضوحًا في هذا المجال، فبواسطتهما يتنبه المتلقي إلى أن النص المحصور بينهما هو نص غير أصيل من حيث انتمائه للنص الماثل، نص مُقتطَع من سياق نصيّ مُخالِف للسياق الحالي، ففي النموذجين السابقين يمكن للمتلقي الجزم بأن النصوصة الموضوعة بين علامتي التنصيص نصوص وإن كانت مُجاوِرة لكلام الراوي فإنها ليست منه في حقيقتها بل تمتاح من مصدر مختلف لا يتم تحديده بواسطة المُعلم الشكليّ؛ 'إذ يتميَّز المُعلِم الشكلي بطابعه التحديدي العام لا الخاص بمعنى إبرازه لانتماء النص المُحتضِن له لمصدر خارجي دون أن يحدد بشكل حاسم

ماهية هذا المصدر الذي تتدخَّل عواملُ عدة في تحديده -مثل شهرة النص، وثقافة المتلقي، ووجود مُعلِمات لفظية أخرى- فإذا كان المتلقي -على سبيل المثال- محدود الثقافة الشعرية فلن يتمكن من إعادة ربط النصوص السابقة بمصادرهما المركزية الغائبة -وهي بقية القصيدة المسكوت عنها بالإضافة إلى نسبة الأبيات إلى أصحابها (**أبو فراس الحمداني وبشامة البشهلي**) المنصوص عليهما عبر المعلم اللفظي- وإذا كان متلقيًا متوسط الثقافة الشعرية فقد يتمكن من الربط بين النص الحالي وانتمائه إلى السياق الشعري (بقية القصيدة) دون أن يستطيع التحديد الدقيق لاسم الشاعر المُنتمَي إليه النص الشعري، وإذا كان متلقيًا ممتلكًا لخبرة معرفية شعرية مميزة فسيكون قادرًا على إرجاعها إلى مصادرها الأصليّة بصورة دقيقة، ولكنه سيظل في ثلاثة الحالات مُتأكدًا -بفضل هذا المُعلِم الشكليّ- من عدم انتماء النصين إلى البنية الأصيلة للنص الماثل بغض النظر عن تعيين المصدر الأصلي.

ويُقصد بالمُعلِمات اللفظية الملفوظات التي تسبق النص الشعري وتشتغل في المتن السردي كمُمهِّد لها وذلك من نحو (..ثم طفق ينشد من قصيدة بشامة النهشليّ) وينماز المُعلِمُ

اللفظي عن نظيره الشكليّ بأمرين هما:-

- طابعه التحديديّ الخاص؛ حيث يقوم بعملية ربط النص المستوعَب بنصه الغائب بالإضافة إلى دوره في إبراز المغايرة.
- عدم ظهوره في النص بشكل مُنفرِد؛ إذ يرد دائمًا مُقترِنًا بالمُعلِم الشكليّ.

ففي النص «وغنت نشوة الدمشقية من شعر أبي فراس قوله:

«أساء فزادته الإساءة حُظوة
حبيب على ما كان منه حبيب
يعُد عليّ الواشيان ذنوبه
ومن أين للوجه الجميل ذنوب»[١٠]

فالمعلم اللفظي هنا الممثل في قول الراوي (من شعر أبي فراس) يحدد أن النصَ الشعري ينتمي إلى الشاعر **أبي فراس الحمداني**، كما لا يكتفي النص بالمعلم اللفظي بل يجعل من اللازم مجاورته للمعلم الشكلي «علامتي التنصيص».

ومما يجدر الإشارة إليه هنا أن تحديد المُعلِم اللفظي للمصدر الأصلي للنص المستدعى لا يتأتّى فقط من خلال

الربط المباشر بين النص الشعري وصاحبه بواسطة الفعل المُحيل إليها كما في الأمثلة السابقة، بل إنه ـ في الأغلب الأعم ـ يتم الاستعانة بالملفوظات التي تحيل بصورة أقل مُباشرة ـ وإن كانت صريحة ـ إلى النص الغائب/النص الشعري، وذلك لكون هذه الملفوظات تدور في الفلك الدلالي للخطاب الشعري وتتماس معه بصورة لازية؛ ومن أمثلة هذه الملفوظات:-

الفعل قال ومشتقاته، الفعل أنشد ومشتقاته، الفعل ردَّد ومشتقاته، الفعل ترنَّم ومشتقاته، الفعل غنّى ومشتقاته، الفعل كتب ومشتقاته.

ثانيًا: القيم الوظيفيّة للنص الشعريِّ المُستدعَى

وتفيد عملية مطالعة كتب السَّرديات العربية القديمة في تقديم تفسير أوليّ لحقيقة توظيف النص الشعري في إطار البنية السردية، إذ نلاحظ ما يشبه الاتفاق الجمعيّ بين مُؤلفي هذه الكتب حول ضرورة تغذية المتن السردي بالنص الشعري، باعتبار المزج بينهما أمرًا مُترسِّخًا وقارًا في تقاليد الصياغة الإبداعية للمؤلفات العربية السردية آنذاك، سواء أكانت مؤلفات تنتمي إلى الكتابة الإبداعية الصرفة الناهضة على فكرة التخيّل ـ مثل المقامات ـ أم كتابة تنطلق من

مفهوم التاريخ والسير- مثل الأغاني «للأصفهاني»، ونشوار المحاضرة «للمُحسَّن التنوخي»، وأزهار الرياض «للمقري التلمساني» - «وفي الخبر أيضًا نقف على سمة مُهمة في الخبر العربي هو توظيف الشعر في النص الدرامي»[١١] فالتناص مع الأبيات الشعرية المُعاصرة والتراثية كان بمثابة القاعدة الإبداعية التي لم يتمكّن المُبدِع العربي القديم من تجاوزها، أو الانعتاق من أسر سلطتها، وهو ما يبدو مُتسِقًا مع طبيعة التراث الإبداعي العربي الذي ظل طوال تاريخه مُتفاخرًا بكونه تراثًا شعريًا في المقام الأول؛ فالشعر كان ينظر إليه بوصفه فن العربية الأول - ويلخِّص «ابن عباس» الرؤية العربية للشعر في قوله الشهير «الشعر ديوان العرب»[١٢] «فإذا كانت سلطة الخطاب الشعري مُتجذِّرة في تاريخنا القومي مُنذ كان الشاعر اللسان والعين الباصرة لأمته، وارتبط مجده بقدرته على بلورة الرؤية الجماعية في صيغ شهيرة وسعيدة، فإنها قد اختزلت أنواع الخطاب السياسي والفكري والثقافي وراهنت على وراثتها جميعًا»[١٣] ومِن ثمَّ كان من الطبعيّ أن يمارس النص الشعري سطوته على النصوص الأخرى التي لا ينتمي إليها في حقيقته، مثل النص السردي.

وينبغي ألا يُنظر إلى التناص الشعري بوصفه مُؤشرًا على عجز السَّارد العربي عن التعبير عن المواقف المُختلفة، والحالات المُتباينة، والمشاعر المُتعددة بكيفية نثرية «فالسبب ليس ضعف الإمكانات اللغوية، وإنما هذا التطور الخطير في الشعر العربي، إنه وصل إلى مرحلة عالية في التعبير عن دقاق النفس، والقاص العربي استغل هذا ليجعل من الشعر خطابًا حاضرًا في القصة»(١٤)

أردنا بهذا التأكيد على أن المبدعين في استدعائهم للأبيات الشعرية كانوا يصدرون عن هاجس قوى يتمثّل في سطوة السياق المؤطِّر للفعل الإبداعي العام، وما في ذلك من دلالة على الإمكانات الوظيفيّة الهائلة للتناصات الشعرية التي قيَّضتْ لها استمرار توظيفها ضمن المتون السردية كأحد عناصر السياق.

وبناء على ما سبق ودرءًا للإطالة فسيعمد البحث في الجزء التالي إلى التركيز على الأدوار التي ينهض بها النص الشعري داخل النص بوصفه جزءًا لا يتجزَّأ من نسيجه.

يحافظ التَّناصُ الشِّعريّ على استقرار النَّص بخَلْقه حالة التَّوازُن المُثلى بيْن البُعدين الإخْباريّ والجَماليّ داخل النَّص؛ وذلك من خلال دوره في إضفاء السمة الجمالية على

النص ولغته، وشحنه بدرجات مُتصاعدة من الغنائية التي يتّسم بها التناص الشعري، والتي تتوازى مع البُعد الإخباري كما يقدّمه السردُ، الذي يحقّق شعريته وفق طرائق مُتعددة تكون على تنوعها أكثر خفوتًا من النص الشعري وأقل مُباشرة منه.

ويبدو الراوي حريصًا على استغلال التناص الشعري في الارتقاء بالمستوى الجمالي للنص، حتى إن بعض عباراته التي يتوجّه بها إلى المُتلقي تعلن دون مواربة عن رغبته في استقطار المكنون الجمالي للنص الشعري، وأن استدعاءه له قُصد به في المقام الأول تضخيم البُعد الزخرفي الجمالي في النص، وهو البُعد الذي يعجز السرد في أحايين عديدة عن تأديته على الوجه الأكمل، فالنص الشعري المستدعى «يُعد تنويعًا أسلوبيًا يحطّم الملل السردي...ويقوم النص الشعري أيضًا بملء الفراغ الجمالي المُفتقَد في اللغة السردية ليحدث إشباعًا لدى المُتلقي الذي يحمل النموذج الشعري في ذهنه دائمًا»(١٥)، ففي المقطع التالي يقدم الراوي المشهد السردي عبر المزج بين الصوت السردي للأخ الأكبر **الحسين بن سعيد** وصوت الشاعر **بشامة النهشلي** وهو بذلك يضع النص الشعري المُتناص معه في مُقابل النص السردي لا

بوصفهما نصين مُتعارِضين ولكن بوصفهما صورتين أو تجلّيين لنص واحد، يختلف كلٌ منهما في درجة تحقيقه لقيمه؛ جمالية كانتْ ـ كما ينعكس في النص الشعري ـ أو إخبارية معرفية ـ كما يتجلّى في النص السردي ـ يقول الراوي

- «...إنه كما قلت لك أعجوبة الأعاجيب، وصورة صادقة من أبيه، وإنّ أمًّا تسعد بمثله، وتترقب ما ينتظره من مراتب العظمة وبُعد المنزلة، جديرة بألا يجد الحزن إلى قلبها سبيلاً، إن أبي لم يمت يا أمي، وإنما تجدد شبابه فيّ وفي أخي أبي فراس، ثم طفق ينشد من قصيدة بشامة النهشليّ:

إنّا - بني نهشل - لا ندعي لأبٍ
عنه، ولا هو بالأبناء يشرينا
إن تُبتدر غايةٌ يومًا لمكرمة
تلقَ السوابقَ منا والمصلينا
وليس يهلك منّا سيد أبدًا
إلا افتلينا غلامًا ناشئًا فينا
إنا لمن معشر أفنى أوائلهم
قيل الكُماة: ألا أين المحامونا؟

إذا الكمـــاة تنحـــوا أن يـــصيبهم

حدُّ الظبات، وصلناها بأيـدينا»[١٦]

إن رؤية الراوي الخاصة حول دور النص الشعري المستدعى في تفعيل البُعد الجمالي للنص يتم تلخيصها في قوله (**ثم طفق ينشد من قصيدة بشامة النهشلي**)؛ إذ تكشف العبارة -عندما نقوم بإعادة قراءتها وسد بعض فجواتها النصية- عن وعي الراوي التام بأن النص اللاحق وهو النص الشعري لن يضيف جديدًا على مستوى المضمون أو المعنى للنص السردي السابق لأنه ينطوي على المعاني ذاتها، أحسب أن الأمر لا يحتاج إلى كثير جهد لإدراك علاقة التماثل على مستوى المعنى بين المذكور في النصين، فالمادة المحكيّة من خلال الأبيات تحاكي بصورة شبه تامة المادة المحكيّة من خلال السرد، وكأنَّ النصين يتناصان على مستوى المحتوى «إن حضور مادة الحكي كما هو، لا يعني سوى مُحاكاة المادة المُتعلّقة بها، ونجد ذلك في استعادتها واسترجاعها وترهينها»[١٧].

وبدهيًّا أن تعمّد استحضار الراوي للنص الشعري لم يكن بهدف تغذية النص بمزيد من المُخبرات لأنه يدرك جيدًا

أن المعنى واحد، وذلك ما يصرِّح به في قوله «**وطفق ينشد من قصيدة بشامة النهشلي**» وكأنَّه يقول -في ثنايا النص الموازي المسكوت عنه- إن النص التالي ليس سوى إعادة صياغة للمادة الإخبارية السابق ذكرها، إذًا لابد أن يكون ثمة هدف آخر يدرك الراوي أن النص الشعري سيحقّقه، وهو هدف لابد أن يكون بعيدًا عن مستوى المعنى الذي نجح النص السردي في تحقيقه، وليس هذا الهدف سوى القيمة الجمالية التعليمية التي يتحوّل النص الشعري بفضلها إلى نص مُنماز عن النص السابق لأنه يملك مُقومات فنية مُغايرة له، وهو ما يؤهّله لأن يوضع في مستوى مساوٍ للنص السردي، ولا يجعل من وروده تاليًا له دلالة على تدني دوره مُقارنة بالنص السردي ولكن دلالة على حضور المُفارقة بين النصين على مستوى القيم النصية، فالسردي يحقّق القيمة الإخبارية، والشعري يحقّق القيمة الجمالية دون أن يفتقد للبُعد الإخباري، ومِن ثمَّ يتحول النص الشعري إلى المُعادل الجمالي للنص السردي «وهنا تتواشج القصة والشعر، ويصل الخطاب إلى أعلى درجات التوهج الفني»[١٨]، فإذا كانت القيمة المعرفية تنزاح قليلاً في النص الشعري المُستدعى، فإن القيمة الجمالية تأتي لتحل محلها

مُحقِّقة للنص مزيدًا من التوازن بين البُعدين.

كما أن تعمُّد استخدام الراوي لملفوظ «قصيدة» -وكان بإمكانه الاستغناء عنه مُكتفيًا بقوله «وطفق ينشد من قول بشامة النهشلي» دون أن يشك للحظة واحدة في أن المُتلقي سيدرك أنه بصدد جنس شعري- ينطوي على دلالة شديدة الأهمية تتعلَّق بتأكيد الغرض الجمالي من التناص مع النص الشعري؛ إذ يرتبط ملفوظ القصيدة في المُعتقَد السَّلفي بشكل لازب بالشِّعر-في مقابل المُعتقَد الحداثي الذي لا يقصرها على الشعر بل يجعلها تتّسع لأشكال أدبية أخرى كالشكل الذي يطلق عليه البعض ما يسمى بقصيدة النثر- وسماته الجمالية الخاصة، وهو ما يجعل من إصرار الراوي على تحديد طبيعة الشكل المُستقبَل إصرارًا على تهيأة المُتلقي لاستقبال القادم وفقًا لشفرته الخاصة التي تختلف بلا شك عن الشفرة السردية، فكما يقول كولر «إنه من التضليل أن نتحدث عن القصيدة على أنها كلٌ مُتجانس، أو وحدة عضوية مُستقلة، تامة في نفسها، وتحمل معان ثرية فائضة. إن التناول السيميولوجي يقترح نقيض ذلك، بأن نفكّر في القصيدة على أنها قول لا دلالة فيه إلا ضمن الأنظمة العرفية التي اكتسبها القارئ...إن فكرة الأثر ومعها فكرة

الجنس الأدبي تسبق عملية القراءة مما يوجه مصير النص»(١٩) ومِن ثمَّ يتحوّل ملفوظ «قصيدة» إلى ملفوظ مقصود -نلاحظ أن المُصطلح مُشتَقٌ من المادة اللغوية الدالة على القصد وصولاً إلى معاني الغاية والهدف*- يحيل إلى الخصائص المائزة لهذه القصيدة التي هي هدف في حد ذاتها وأهمها الخصيصة الجمالية.

حيث يستدعي الأخ الأكبر **«الحسين بن سعيد»** مجموعة من الأبيات الشعرية التي قالها **بشامة النهشلي** ويوظفها في موقف درامي بالغ التعقيد، فالأب تم فقده في المعركة والزوج الأرمل تبكي زوجها ونفسها وتشفق على صغيرها **أبي فراس** وتخشى على مستقبله، فيأتي صوت **النهشلي** ليقدم لها الراحة والطمأنينة عندما يفيد الأخ الأكبر من إمكانات النص المذهلة والتي تنطوي على قدر وافر من التفاخر بقومه والإعلان أن الموت لا يكسر العائلة لأنها في حالة تناسل مستمر للأبطال فما يموت منهم واحد حتى ينبغ الآخر فهم القادرون على تغييب الموت، إنها البشارة بنبوغ الفتى الصغير **أبي فراس**.

ومن الواضح أن التناص الشعري هنا يستجيب لتوقُّعات المُتلقي الجمالية المُنبثِقة من ذاكرة مُشبعة بأهم معالم

الشعرية العربية وهي الإمكانات الإيقاعية والموسيقية، فالنص يحقّق إيقاعَه الجهير عن طريق قافيته المطلقة المعتمدة على حرف الروي النون بسمتها المفتوح هنا.

وتأتي الموسيقى الخارجية كإطار ضروري يحتضن الموسيقى الداخلية السابقة، «فبحر البسيط» بما يملكه من إمكانات إيقاعية مرنة يصير مُؤهَلاً لخلق تنويعات إيقاعية تحافظ على الطابع الموسيقي العام للمقطوعة الشعرية، بما ينأى بالنص عن الوقوع في فخ النظامية الرتيبة، ويعطي للمُبدع حرية أكبر في التعبير عن تجربته دون أن يضحّي ببعض معانيه لصالح موسيقى النص.

فالنصوص الشعرية المستدعاة -على اختلافها- تستقطر النغم الإيقاعي في صورتيه الداخلية والخارجية «كل ذلك يشعل البنيات الجمالية للنص حتى تصبح ملموسة في يد جميع القرّاء، يتذوّقونها باستمتاع وينفعلون لها باستغراق»[٢٠].

يقوم النص الشعري بتوسيع قطر الدائرة الإيقاعية للنص، وحمايته من الترهُّل الإيقاعي الذي قد يحدثه استبدادُ السرد بالنص، إذ يحقّق النص الشعري للنص تنويعًا صيغيًا يسلبه بعضًا من الرتابة الإيقاعية التي يتشرَّبها النصُ بفضل محدودية إيقاع السرد وثبات حركيته، فمهما تذرّع السرد

بالأطر الجمالية والزخرفية فإن إيقاعه سيظل رتيبًا لارتهانه بالبُعد الكميّ للمُخبرات المُقدَّمة باضطراد وتتابع على مدار النص، فيُستشعر تسارع إيقاع السرد بتوالي أكبر عدد من المخبرات وأقل عدد من التفصيلات، ويُستشعر تباطؤه بتقلُّص عدد هذه المخبرات وتزايد تفصيلاتها، وعلى الرغم من المراوحة بين التسارع والتباطؤ المُتحكَّم فيها من خلال هذا المعيار الكمي، فإن إيقاع السرد سيبقى في الحالتين مُحتفِظًا لذاته -وللنص في حالة اقتصاره عليه- بطابع ثابت يترهّل بمرور الوقت بفضل نجاح المُتلقي في إدراك آلية تحرّكه عن طريق قراءته التتابعية للنص ووعيه باتجاه تحرّك الإيقاع، فأقصى ما يطمح إليه النصُ في هذه الحالة هو تمدده في اتجاه أفقي قد يطول -بتضخّم حجم المُخبرات المُقدَّمة- وقد يقصر -بتقلُّص هذا الحجم- وهنا يأتي النص الشعري ليُنْشئ حالة من حالات التوتر داخل الإيقاع العام للنص - وهو توتر ضرورى لانعتاق النص من أسر نمطية الإيقاع السردي السابق- بتفعيل عنصر المُفارقة داخل النص، وتتأتى المُفارقة بصورة تلقائية نتيجة المُغايرة النوعية لطبيعة البنيتين المُتجاورتين، السردية والشعرية «وتنشأ المُفارقة.هنا من إحساس القَارئ دائمًا بجو النقيض بصفة عامة، وشعوره

أنها مُجاورة تتسم بالتناقض، وتقبُّله للمجاورة بين النصوص المُتناقِضة أثناء فعل القراءة بصدر رحب، وهو ما يجعل لتلقيه للنص ولتناصاته وفق شفرة المُفارقة نمطًا لإدراك مجال دلالي كامن من خلال بلاغة خاصة هي بلاغة المُفارقة»(٢١). وكأنَّ النص الشعري بحضوره المُخالِف لحضور السرد يحطّم الاتجاه الأفقي الذي يسير فيه الإيقاع العام للنص ويفصله إلى مساحات متقطّعة يفصل بينها التناصُ الشعري الذي يخلق إيقاعًا جديدًا ولكن في اتجاه رأسي، ومِن ثمَّ يتسع الإيقاع العام للنص بانفتاحه على الاتجاهين المُتقاطِعين الرأسي والأفقي، ويُستبدل برتابة الإيقاع المُنتظِم النص عبر السرد تنويعًا إيقاعيًا أكثر حيوية بفضل هذه البنية المُستدعاة فالمعروف أن «إقحام بنيات نصية من نص سابق تساعد الكاتب على تقطيع السرد وتفكيكه لإدخال تلك البنيات أيًا كان نوعها»(٢٢).

بالإضافة إلى الإيقاع فإن مناط الفاعلية الجمالية يستند إلى بعض العناصر التي تُعد من الرؤى المركزية للخطاب الشعري في صورته العامة كالصور الجزئية والغنائية.

- فالتناص الشعري يعمد إلى خرق المألوف من قوانين اللغة ومخالفة سمتها المُباشر بالتجائه إلى إحداث عدول عن

الصيغ الإحالية باتجاه صيغ أخرى إيحائية، وهي الصور الجزئية التي يمكن تذوقها بمعزل عن القصيدة المنفصلة عنها، التي يعد التشبيه* أحد أهم تجلياتها، فالراوي يفيد من النص الشعري في مواضع عدة في مقام التشبيه، إذ يقيم علاقة مُشابهة بين المُفردة الجزئية المطروحة عبر السرد وغيرها من المُشبهات تحقيقًا لأغراض جمالية كالتصوير، والتشخيص، والتجسيم.

«..وكانت دقات صنوجها فنًا من الفن، وطربًا من الطرب. وغنت نشوة من قول أبي فراس:

«ولما ثار سيف الدين ... كما هيجت آسادًا غضابًا

أسنَّتُه إذا لاقى طعانًا ... صوارمه إذا لاقى ضِرابا

دعانا والأسنة مشرعاتٌ ... فكنا عند دعوته الجوابا

وكنا كالسهام إذا أصابت ... مراميها فراميها أصابا»(٢٣)

ينطوي النص الشعري على عدد من التشبيهات المراوحة بين الشكلين البسيط والتمثيلي، **فأبو فراس** يبدأ نصه بتشبيه تمثيلي يوضح من خلال الحالة المعنوية المرتفعة، والحالة المادية المتعاظمة التي تميز بها جيش سيف الدولة في معاركة المتتالية مع الروم، فيقيم الشاعر علاقة مشابهة بين

الرجال والأسود، ولأنه يتغيا إبراز الشجاعة المقرونة بالقوة والبطش فيتعمد أن ينتقي صورة الأسود وهي في حالة غضب وثورة، وما تسببه حالة الهياج هذي من رغبة في الفتك بالأعداء، ويبقى لسيف الدولة السبق، فهو الذي أثار الأسود وبعث فيها الحمية، فالنص الشعري وإن كان ينزاح عن واقعية اللغة التداولية فإنه هنا يحافظ على مراتب السلطة، فيظل سيف الدولة الحمداني الأسد الأكبر قائد القطيع الذي يؤتمر الجميع بأمره ويثورون إذا طلب إليهم هذا.

ويفيد **أبو فراس** من إمكانات التشبيه البليغ عندما يشبه الجنود ـ وهو واحد منهم ـ بالأسنة والصوارم، ولكنها ليست أسنة أو صوارم عادية، وإنما تستمد قوتها من انتسابها لسيف الدولة فهي أسنته وصوارمه وما يعكسه هذا من الانتماء الشديد للقائد.

ويتأكد مفهوم الطاعة العمياء المنطلقة من لدن الرجال ـ ومنهم **أبي فراس** ـ لصالح سيف الدولة عندما يشبه الشاعر نفسه والرجال بالجواب المتناغم مع دعوة القائد وما يعكسه هذا من سرعة التلبية والاستجابة المباشرة في اللحظة الحاسمة حيث الأسنة مشرعة، فلا وقت للرياء والنفاق،

لأن الجيش في أتون المعركة، فالاستجابة تتدرع بالمصداقية الفعلية لا القولية.

وتظل الرغبة في تعظيم شأن القائد تلح على شاعرنا وهو يشبة الرجال بالسهام، وهو ما يؤكد براعة الرامي لا قوة المرمي، فالتخطيط العقلي يكون له القدح المعلى في حسم المعارك لا كثرة العدد والعداد.

من الواضح أن النص الشعري يُعنى بالدرجة الأولى بجمالية الصورة، فهي لا تعدو أن تكون إعادة صياغة للمسرود وفق شفرة جمالية، فمهما نشطتْ عقليةُ المُتلقي على مستوى القراءات المُختلفة فإن نتائج قراءة هذه النصوص لن تكون أساسية بالنسبة للمعنى إلا على مستوى التأويل.

وتتّسم العديد من التشبيهات المُنطرحة عبر النص الشعري بالقرب والعمق معًا، فقربها يأتي من بساطتها وعفويتها وانتزاعها من البيئة العامة القريبة من المُتلقي، وذلك دون إيغال في الفكر، وعمقها يتأتى من كون الشاعر يصوّر بعينيه وبإحساسه وينقلنا عبر التشبيه إلى أفضية دلالية مُتّسعة تنطوي على تجارب أكثر عمقًا مما يبدو من ظاهرها، مما يساعد على تجريد هذه المُشبهات من صفة الأشكال

الظاهرية التي يؤتى بها لمجرد المُشابهة، ويجعلها مؤشرًا لتجربة شديدة العمق، يحتاج إدراكها إلى تجاوز ظاهر المعنى.

- والغنائية التي تحصر التجربة الشعرية داخل الإطار الذاتي (إطار الأنا)، فتنعدم المسافة الفاصلة بين الذات والموضوع نتيجة انفعال الأولى بالثاني وتأمُّلها له ثم إعادة خلقه، فالنص الشعري المستدعى يرتبط ارتباطًا حميمًا بالذات المُتلفِظة به بغض النظر عن أولية امتلاكها له عبر فعل الخلق، فالبطل الذي يستحضر النص الشعري وينطق به يحل ذاته محل المُبدع القديم، ويجعل تجربته الذاتية الجديدة موازية لتجربة الآخر القديمة التي تمخضّ عنها هذا التناص، فالتناص يقدِّم لنا تجربة خاصة بصاحبه الجديد الذي يعبّر عن مشاعره وأفكاره الخاصة على الرغم من تحويله لهذه التجربة الذاتية إلى تجربة فنية تتذرّع بعناصر لغة الشعر الخاصة كالإيقاع والتصوير والتركيب «الشاعر هنا لا يتحدث عن الآخرين، بل عن تجربة ذاتية، فموضوعه هو مشاعره»(٢٤).

ويمثّل توظيف ضمير المُتكلّم -سواء أكان ظاهرًا أم مُستترًا- واحدًا من أكثر العلامات اللغوية ذيوعًا ومّباشرة في الدلالة على ذاتية التجربة المُقدَّمة عبر النص الشعري،

ففي النص:

«..وكان يبعث إلى ابن عمه سيف الدولة بطويل القصائد يستحثه على افتدائه، ويصف إليه سوء حاله..فطالما صاح بابن عمه في ظلمة الليل البهيم وهو يقول:

«دعوتـك للجفـن القـريح المسهّد
لـدَيّ وللنـوم القليـل المـشرد
ومـا ذاك بخـلا بالحـياة وإنهـا
لأول مبـذول لأول مجـتدي
ومـازال عـني أن شخـصًا معرّضًـا
لنبـل العـدا إن لم يُـصب فكـأن قـد
ولكـنني اختـار مـوت بـني أبـي
علـى صـهوات الخيـل غـير موسـد
نضوت علـي الأيـام ثـوب جلادتـي
ولكـنني لم أنـضُ ثـوب التجلـد
فمن حسن صـبر بالـسلامة واعـدي
ومن ريب دهر بالردى متوعدي»[٢٥]

فأبو فراس يمر بتجربة غاية في القسوة، إنها تجربة الأسر والسجن في القسطنطينية، وتزداد حدة الأسر ومرراته نتيجة المعاملة السيئة التي لاقاها من الروم، غير أن الذات المعذبة لا يشغل بالها في هذه اللحظات سوى المحبوبة نجلاء والابنة فوز، وكان لا يؤنس وحدته في غياهب السجن سوى صديقه المخلص، الشعر، الذي يرسله إلى سيف الدولة يبرز فيه معاناته وحنينه إلى وطنه ويسأله أن يبذل قصارى جهده لافتدائه، عبر قصائد مفعمة بالغنائية، وناضحة بحديث الأنا المعذبة المصاغ بضمير المتكلم،هذا الشعر الذي فاز به الأدب العربي.

وهو بذلك يصوّر انفعاله بالصورة لا الصورة كما هي في الواقع، فمنبع الغنائية هنا هو تفرُّد الصوت الذي يقدِّم إلينا التجربة في لحظة مُحدّدة يتم التركيز عليها، لحظة تتجمّع فيها انفعالاتُ التجربة النفسية، تلك الانفعالات التي تتحكّم في الصورة المُقدَّمة بوصفها المنظور الذي يُصلنا المرئي من خلاله، فالراوي يميل إلى تجريد اللحظة بتحويلها إلى حزن خالص.

وهكذا يُمكن القول «إن جوهر الإبداع الفني ـ ومِن ثمَّ الأساس النفسي الذي يؤدي إلى ظهور العمل الفني أيًا

كانت وسيلته ـ هو التجربة الشعورية التي تدفع الفنان إلى مُحاولة التعبير عنها، وكلمة تعبير تعني أنه يجعلها «تعْبر» نفسه إلى الخارج، فهو يحاول نقلها إلى حيث يستطيع غيره أن يراها أو يسمعها بأن يودعها عملاً مُجسدًا أي محسوسًا»[٢٦]

من خلال ما سبق يتضح لنا أن النص الشعري لم يفقد شيئًا من جمالياته بانتقاله من سياقه الأصلي إلى سياقه الجديد، بل إنه في بعض الأحيان يبدو مُتوافقًا مع سياقه الجديد لدرجه تمكّن من اعتباره امتدادًا طبعيًا له أو خالقًا لهذا السياق، ولهذا فإننا لا نتّفق مع ما يراه د/ توفيق قرارة حول تجرّد النص الشعري المستدعى من قيمته الجمالية فور اقتطاعه من سياقه الأصلي، يقول «وقد يتطلّب ذلك أن تنقطع النصوص القديمة عن أجناسها الأصلية وتفتر علاقتها النظامية بها، كما الشأن في النص الخبري الذي فقد مرجعيته الواقعية وعوّضها بمرجعية جمالية عجيبة، وكما الشأن في النص الشعري الذي فقد بقطعه عن سياقه بُعدَه الجمالي، وصار له دور إحالي أو تعييني مُجرّد عن أي قيمة أدبية أو جمالية»[٢٧] إننا نؤثر حصر هذا الحكم في إطار الدائرة الاحتمالية دون أن نجعله حكمًا عامًا ينسحب على النصوص الشعرية المستدعاة على وجه العموم، دون مراعاة

لأي اعتبارات، كمدى توافق هذه النصوص الشعرية مع مُعطيات السياق الجديد، والانزياحات التي تعرّض لها لكي يتوافق مع بيئته النصية الجديدة.

- تميل الشخصية في بعض الأحيان إلى إقامة حوار داخلي أو ذاتي«مونولوج»، يتمثّل في خطاب تفضي به الشخصية إلى نفسها في صورة مُناجاة، ويتكشّف من خلاله وعي الشخصية بذاتها كخطوة أساسية لتحقيق وعيها التالي بالآخرين، إن الشخصية تؤسّس بذلك شكلاً من أشكال التواصل، ولكنه تواصل أكثر حميمية منه في حالة الحوار الخارجي«ديالوج»، تواصل بين صورتي الشخصية، الأولى البادية في الخارج، في حيز الوعي، والكامنة في الداخل، في حيز الوعي الأكثر عمقًا، ويحدث التواصل وفق شفرة خاصة، تظهر فيها إحدى الصورتين مُتعاليةً على الأخرى، ويترجم هذا التعالي نصيًا وفق طرائق مُتباينة، قد تأتي في صورة مُنفردة أو مُجتمعة، كأن يتأطّر حديثها بالحكمة، أو تمارس دورَها في جلد الذات بمُصارحتها المؤلمة، أو باستخدامها لوسائل تعبيرية مُغايرة - على مستوى الخصائص - لتلك التي تستخدمها الأخرى، وأهم هذه الوسائل بالطبع - في حالة النص المكتوب - اللغة، فاستخدام لغة خاصة مثل اللغة

الشعرية التي تعكسها النصوص الشعرية يصبح مؤشرًا للمُفارقة بين صورتي الذات، صاحبة الوعي الأول التي ظهرتْ في النص من خلال السرد، وصاحبة الوعي الثاني التي تستخدم لغة شعرية تفرضها على السابقة في أثناء حوارهما الثنائي كما في النص التالي:

«إليـك أشـكو منـك يـا ظـالمي

إذ لـيس في العـالم عـون عليـك

أعانــك الله بخيــــر أعــــن

من ليس يشكو منك إلا إليـك»[٢٨]

فأبو فراس يتعرض لمؤامرة يخطط لها **قرعوية** منافسه في حب **نجلاء**، الذي يستغل كل من **سلمى** العجوز ـ خادمة **نجلاء** ـ **وسهم** ـ خادم **أبي فراس** ـ ويغدق عليهما الأموال، ليحولا دون وصول رسائل **نجلاء** إلى **أبي فراس** ورسائل أبي فراس إلى محبوبته، وتنجح المكيدة، ويظن كل منهما في صاحبة السوء، وهنا يقف **أبو فراس** متحدثًا مع ذاته عبر هذا الحوار الداخلي المرهف الذي يناجي عبره ذاته مستدعيًا صورة نجلاء ومعاتبًا إياها عتاب رقيق يتناص مع عتاب المتنبي الشهير لسيف الدولة (**وأنت الخصم والحكم**)

والتناص الشعري بهذا يغدو المُعادِل التراثي لمفهوم «المونولوج » في السرد الحديث، فمِن أهم وظائفه في التراث القصصي العربي «أنه يقوم بدور المونولوج في القصة المعاصرة، ويصل الأمر حينما نتخيّل البطل ينشده لأن يتجاوز الدراما القصصية، ويصل إلى الدراما المُتحرّكة في النص والذات السامعة أو القارئة المُتلقية للخبر»(٢٩).

ونهوض النصوص الشعرية بهذا الدور يحقّق للنص مزيدًا من التناغم والانسجام، باعتباره مُعمِّقًا للبُعد الذاتي لنص تمثّل البطولة الفردية للبطل النقطة المُستقطِبة لخيوط اللعبة السردية كلها ـ على حساب البُعد الجماعي الذي يتحقّق عبر تعدّد الأصوات داخل العمل «البولوفونية» ـ فالبطل هو الذي يستيقظ ويناجي، ويخرج، ويدخل، ويرتحل، ويشاهد، ويتأمّل، ويحارب، ويتحدّث، هذا الانفراد بالأدوار الرئيسة داخل البنية الحكائية يقابله انفراد مُماثِل على مستوى المنظور الذي تقدّم الأحداث من خلاله، إنه منظور البطل ذاته عندما يصير راويًا، ومِن ثمّ يصبح تضخُّم هذا المنظور الفردي على حساب بقية وجهات النظر فاعلاً في المُحافظة على انسجام النص وتجانسه، وهذا ما يقوم به النص الشعري عندما يؤدي دور المونولوج؛ إنه يضخّم من

منظور الصوت الفردي ويقلّص مساحة بقية الأصوات، فالتناصات الشعرية المونولوجية «تتسبّب في تقلُّص عدد وجهات النظر وعدد الأصوات، لأن الحدث سيتعمّق في بناء رأسي ينغلق دون الأصوات، لا في بناء أفقي يتّسع للأصوات»[٣٠]

غير أن ترسيخ المونولوج الشعري لوجهة النظر الفردية لا يتم سوى باستحضار الصورة الأخرى للذات في أثناء الحوار، ولكنّه استحضار شكلي يُتغيّا منه خلع طابع المنطق الشكلي على أفعال البطل عبر فعل التبرير، ويكرِّس لتبنّي مُعطيات وجهة النظر الفردية، فمهما كانت درجة استحواذ البطل على مجموع العالم السردي فإن وجهة نظره الفردية لا يمكن أن تُنجز إلا في ضوء توافقها أو تعارضها مع الوجهات الأخرى ـ التي تنوب عنها هنا الذات الثانية ـ ولكنها مُعارضة صورية، وبذلك يتحوّل المونولوج الشعري إلى ساحة يتداخل فيها الصوتان ويتقاطع خطاباهما وفق رؤية «أنا» البطل، فهي خطابات لا تُستحضر في إطار رؤية حيادية تحقّق التوازن بينهما، وإنما تُستحضر لتأكيد وجهة نظر البطل المُتكلّم، إنها «مجرد خطوة إجرائية أولية نحو بناء وجهة نظر الصوت»[٣١]، معنى هذا أن قراءة التناصات

الشعرية المونولوجية «لا يمكن أن تكون قراءة ذات معنى ما لم نستنطق هذا الآخر، أعني أن نعرّي ذلك المسكوت عنه»[٣٢]

ونمثّل هنا بالنص التالي، فالبطل يوجه خطابًا لمحبوبته يعلن فيه تمرده على حبها

«الآن حين عرفت رشـــــ ـــدي واغتديت على حـذر
عنّـــــفت نفسي فانتهـت وزجرت قلـبي فازدجــرت
هيهات؛ لست أبا فـــــر س إن وفيت لمن غــدر»[٣٣]

فالأبيات السابقة تمثل حالة الحوار الذاتي بين صوت البطل وهاجسه الداخلي، إنه حوار ينطوي على صوتين، صوت خارجي يمثّل الوعي باللحظة الراهنة، وصوت داخلي يمثّل الوعي بالحاضر والماضي والمُستقبل، صوت يمكن سماعه بسهولة من خلال القراءة، وصوت ينتظر من يقرأه، فالنص يصلنا عبر رؤية الراوي الفردية التي يهيمن عليها الإحساسُ بالندم.

ويأتي الحوار الذاتي ليكون عاكسًا لحالة توتر المُتكلّم «الذي يتوجه مباشرة إلى حواس القارئ، دون وسيط أو مرشّح Filter قد يغيّر من وجهة الخطاب، أو يضفي عليه

نبرة سخرية أو تهكم أو مُفارقة أو غير ذلك»[٣٤]، وهو توتر يزداد بتهجين الخطاب بحديث الذات المُضمر الذي يمارس ما يشبه «جلد الذات» عندما يذكرها بفداحة أخطائها ويكشف لها ضعف مُبررها، وصعوبة تحقيق مآربها، فالصوت السارد ينجح عبر المونولوج الشعري في إعادة اكتشاف ذاته بمزيد من المُصارحة التي تبني وجهة نظر الصوت، التي تتأسّس على الاعتراف بالخطأ، وكأنّ الاختلاف بين الصوتين يشيّد ائتلاف الرؤية العامة للنص، والمونولوج بهذا «يحقق أحد بناءات وجهة النظر عندما يساعد على كشف الصوت لنفسه، وهذه مُهمة أولية جزئية تكتمل بكشف الصوت للآخرين»[٣٥]، وهو ما يرفع من درجة درامية النص بتكريسه لحالة الندم التي يشعر بها البطل بما يتناغم مع الحالة العامة للنص.

فالراوي يشيد مونولوجه الشعري بإقامة حوار مع الآخر «لكن الصوت لا يمتص رحيق الآخر ولا يندمج معه، وإنما يستحضره ليحاوره، ليقاومه وليستقل برأيه»[٣٦]، فالفرق بين الآخر هنا والآخر في الحالة السابقة أن الآخر هنا غيريّ أي ظاهر غير مُضمر لا يحتاج إلى جهد لإدراكه، حاضر في صورة مُستقلّة بعيدًا عن أنا المُتكلّم، ولكنه

استقلال مُراوغ، سرعان ما يظهر زيفه عندما ندرك أن المونولوج الشعري يقوم بتهميش الحوار مع الآخر الظاهر لصالح سلطة ملفوظ واحد، هو ملفوظ المُتكلِّم.

فالحوار يستبد به طرفٌ واحد ويظل الثاني - الذي هو صورة المحبوبة- مُلتزمًا الصمت غير مُتداخل في الحوار، مُكتفيًا باستقبال الخطاب، وهو خطاب موجّه يتغيّا استرحام المحبوبة واستجداء شفقتها، ولكن غياب المحبوبة حقيقة يجعل الخطاب موجهًا من الذات إلى نفسها، وكأنه مُناجاة خاصة للنفس تخفّف من وطأة فراق المحبوبة، بإظهار قسوتها، فالبطل يخاطب ذاته قائلاً «إن محبوبتى لا يرق قلبها؛ فطالما كتبتُ لها عما يموج في صدري من مشاعر الحزن واللوعة نتيجة الفراق، ووصفت لها ما أصاب عيني من كثرة البكاء علها ترثى لحالي، ولكن هذا لم يجد معها لأنها قاسية القلب» إنه أشبه بالحوار التطهيريّ الذي لا يكتفي باكتشاف الذات ولكن يضيف إليه اكتشافَ الآخر ووضعه في صورته المُنفّرة التي تجعل فراقه مكسبًا، فوعي «الصوت بذاته وبالآخر كافٍ للانعتاق من دائرة الأنا، وكافٍ لتضييق شرنقة المونولوجية للتعبير عن الذات والآخر عبر الحوار»(٣٧).

تسهم بعض التناصات الشعرية في تفعيل البُعد

الأيديولوجي للنص عندما تساعد على الانتقال بالتجربة من حيزها الفردي إلى حيزها الجمعي باعتبارها تجربة إنسانية يختزل النص الشعري عصارة حكمتها، وهو ما يترتب عليه توسيع فضاء المعنى وتحقيق لا نهائية الدلالة، فالتناص الشعري يجعل النص «قابلاً لشتى التأويلات، بل إن هذا التأويل لا حدود له، ما دام النص مُعرّضًا على الدوام لأن يُقرأ في أي لحظة من قِبل قرّاء جُدد، وكل قارئ من هؤلاء سيقدّم تأويلاً مُغايرًا. والبنائية بتمسُّكها أحيانًا بدور التناص في إبداع لا نهائية التدليل، كما أن حوارية باختين أيضًا...تنتهيان معًا إلى إثبات السلطة المُطلقة للذات القارئة في توليد أي تأويل مُحتمل»(٣٨) كما في النص التالي:

«كيف يُرجى الصلاح من أمر قوم
ضيَّعوا الحق فيه أي ضياع؟
فمُطاع المقال غير سديد
وسديد المقال غير مطاع»(٣٩)

إن النص السابق يمكن اعتباره نصًا معاصرًا يمكن تطبيقه على حال أمتنا الراهن، إنه صوت الشاعر الحكيم، البصير بحالة أمته، والمستشرف لمستقبلها، والداعي لصلاحها.

(٢)

توظيف شكل المقامة التراثية

إبداع الظل.. وأزمة الوهم في رواية «مقامات عربية»

لمحمد ناجي

محمد ناجى ذات مبدعة، لسؤال الواقع عندها طريقة خاصة فى صياغته فنيًا، حوارها معه يتجاوز فى أحيان كثيرة حدود ما يمكن تسميته بالصدق التاريخى، والصدق الفنى وصولاً إلى منطقة جمالية، تحديد ملامح محددة لها يتطلب معاودة زيارتها مرات ومرات...إنه ذات تتحرك فى عوالمها الفنية - شأن الكثيرين - محملة بإرث ثقافى يجمع فى تكوينه الداخل والخارج معًا؛ فإنتاجه الروائى الذى استهله بـ «خافية قمر»، ثم «لحن الصباح» يأخذنا فى عمله الثالث إلى «مقامات عربية» فى تشكيل يحمل دعوة ضمنية من جانبه إلى كل من يهمه مقاربة هذا العالم مفادها: ضرورة الارتحال إلى المثقف التراثى أولاً: بديع الزمان الهمذانى ومن بعده الحريرى بمصاحبة راويهما: عيسى بن هشام والحارث بن همام والبطل عند كل منهما: أبو الفتح الإسكندرى وأبو

زيد السروجي..مرورًا «بحديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحى فى القرن التاسع عشر، ثم سطيح ولياليه عند حافظ إبراهيم فى «ليالي سطيح»..فضاءات فنية تمتلك أدوات تمنحها غواية خاصة تأسر بها هذا القارئ الذى عليه أن يسير في رحلته الذهنية بوعى الواقع الذى سيستحيل بعد زمن إلىٰ تاريخ بناءً على رؤية تطرحها ثنائية «المثقف والواقع» وما يطرأ عليها من تغيرات تجعل من العلاقة بين الاثنين - عمومًا - مشوبة بنوع من القلق والتوتر الدائمين..

وذات محمد ناجى الحاكية من هذا النوع الذى تجمعه بسياقه رسالة يمكن نعتها بالسلبية، هى خصومة مبعثها حرص دائم على الارتفاع فوق يقين يهيمن على حركة أفراده، لهذا اليقين مظاهر عدة يتجلى فيها..وهذه الخصومة وتلك السلبية المفرزة لهذا الابتعاد، تعنى أننا أمام نفى يلخص موقف هذه الذات من عالمها، وسيسعى للتدثر بثياب الفنى فى عملية الظهور داخل هذا العالم..

وفى «مقامات عربية» عنوانها الذى يقاوم منذ الوهلة الأولى سطوة المضارع الآنى حاملاً فى طياته بنية إنشائية (نداء) للرحيل إلى تجارب فى الماضى اتخذت من الثابت المكانى الذى يعبر عنه الدال (مقامة) مرتكزًا تقوم عليه

وهى تقدم رؤية رحالة لا ترغب فى الجمود..هو قلق يعلن عن نفسه من اللحظات الأولى، وسرعان ما يتقوى حضوره بتجل آخر عندما يصافح قارئه شخصيات عمله من الداخل وحوارتها الدرامية، عندئذ سيجد هذه الذات القلقة تسافر به إلى مكان مغاير وثقافة أخرى، ستحط به الراحلة فى أمريكا اللاتينية حيث جابرييل جارثيا ماركيز فى «مائة عام من العزلة» و«الحب فى زمن الكوليرا»..نحن إذًا مع ما يسمى بـ (الواقعية السحرية) التى يحتضن مضمونها الواقع الفعلى وتصورات المجتمع عن ذاته، وبخاصة التصورات التى تقوم على الأوهام والغرائب..هذه إذًا ثنائية (الداخل والخارج) فى التكوين الثقافى لواحد مثل محمد ناجى ويشف عنها عمله «مقامات عربية» الذى يلتقى عنده بعض من تراث الذات وجزء من ثقافة الآخر فى تشكيل يحاول أن يكون معادلاً لروح صاحبه التى تصمم لنفسها موقعًا خاصًا للرؤية تغاير به منطق التحديد والوضوح الذى ينطوى عليه التركيب الإضافى فى: «مقامات بديع الزمان» و«مقامات الحريرى»، و«حديث عيسى بن هشام» و«ليالي سطيح»..إلى منطق آخر يقوم على الضد تعلن عنه هذه النكرة الموصوفة «مقامات عربية»، نحن مع عموم وشمول لا

يجده سوى السياق الثقافي «عربية» الذى يؤدى دور المكان والمخاطَب فى الوقت نفسه من قبل ذات متكلمة فرضت على نفسها غيابًا جبريًا عن البنية الظاهرة لنسق اللغة المشكلة فى دعوة ضمنية من جانبها بضرورة تحطيم اليقين الذى قد يحصل بناء على الظاهر وحده بحثًا عنه فى أعماق المعانى وجواهر الأشياء؛ فلا يمكن لوعى يدعى لنفسه نضجًا يفاخر به فى فضاء هذا العالم أن يبنى أحكامه ويشكل فى ضوئها علاقاته بناءً على قشور ظاهرية فحسب؛ فليغب المبتدأ وجوبًا دون أن نتعجل البحث عن ماهيته، المهم هو صياغة قانون جديد للعلاقة بين الذات والعالم يعتمد فضيلة العمق، عندئذ ستظهر أمام أرضنا التى نحيا فوقها سبل فجاج تعطينا بدائل للحركة وللفكر.. إذا ما قمنا بتفعيلها على سبيل المثال فى «مقامات عربية» سنجد أنفسنا أمام محذوف له تجليات عدة: ندائى لكم مقامات عربية، أزمتنا مقامات عربية، واقعنا مقامات عربية، قلقى فى عالمى مقامات عربية، هو الوهم إذًا ما يقصده الكاتب برسالته الفنية؛ فتوسل بالماضى شكلاً (أسلوب المقامة المعتمد على من يصنع الحدث ومن يرويه)، وبالآخر فكرةً، فجاء استدعاؤه لهذا النمط فى الكتابة الروائية (الواقعية السحرية)

الذى يعتمد ما يمكن أن نسميه بالتورية الدرامية التى تجعل الواقع الفعلى فى منطقة الغاية البعيدة المقصودة، لكننا حتى نصل إليها لابد لنا من المرور على فضاءات من الأوهام والغرائب تعد بمثابة جسر فنى نعبر عليه ويكون لنا عينًا فى الوقت ذاته لرؤية قد تختلف كثيرًا عن نظرنا التقليدى..

وتتحول سمة العموم هذه المميزة للنكرة إلى بناء فنى ذى طابع خاص عند محمد ناجى، فملامح الزمان والمكان تبدو ضبابية - إلى حد كبير- فالزمان فى عالمه الفنى لا يرتبط بمرجعية واضحة يمكن تحديده منها، اللهم إلا مرجعية التأليف ذاتها التى تعود إلى الصدور الأول للعمل فى العام ألف وتسعمئة وتسعة وتسعين، وهو تاريخ فاصل بين نهاية وبداية ليس فقط بداية قرن جديد، إنما ألفية جديدة فى عمر الإنسانية..هو فى كل الأحوال رحيل للزمن وللجماعة بأثوابها المحلية والإقليمية والعالمية..ونحن فى هذه اللحظة القلقة نكابد نظرًا فى أكثر من اتجاه؛ فإلى الماضى يتوجب علينا الحساب والتقييم فى عملية بانورامية تتخذ منحنى أفقيًا فى الغالب، فالأماكن والأزمنة والأحداث والشخصيات تعرض نفسها علينا فى حركة متتابعة، مع حركة رأسية تسعى لمقاربتها بشكل متعمق وصولاً إلى

تصورات تتغيا دقة وصوابًا..ومع هذه المقاربة الفيزيقية لما انقضى تأتى محاولة لرسم هذا الميتافيزيقى الذى لم يأت بعد، إنه هذا المستقبل، الألفية الجديدة التى توشك أن تكون، عندئذ لابد أن يلوح فى أفق التأملات الفكرية سؤال الوجود (المصير) من أنا؟ ما الموقع الذى سأشغله فى قطار الزمن المنطلق ـهذا؟ ما الذى ألقاه علىَّ هذا الماضى من كسب يدى ويد السابقين؟ ما أبعاد نظرة الآخر إلى؟ ما طبيعة نظرتى لذاتى فى ظل هذه اللحظة التاريخية الفاصلة؟

هى لحظة قلقة إذًا، وقلقها ينعكس فى فضاء حافل بالتساؤلات، وذات تتنوع فى حضورها بين الفردى والجمعى، ويبدو أن حال الاضطراب هذا سيلقى بظلاله حتمًا على عالم فنى يأتى إفرازًا له وحاملاً بدرجة كبيرة لبعض ملامحه؛ ومن ثم سيقاوم مفردات مثل: الثبات والتحديد والوضوح على مستوى كل من الزمان والمكان معًا؛ فقلق محمد ناجى الذى سعى إلى نقله إلى راوى مقاماته يأخذنا فى رحلة القراءة إلى مقارنة تأخذ مكانًا لها فى خلفية عملية الاستقبال بين عمله ومقامات واحد مثل بديع الزمان الهمذانى التى تكتسب فى مجملها طابع الرحلة القائم على انطلاق الشخصية: أبو الفتح الإسكندرى ومعها هذا

الراوى (الظل) عيسى بن هشام من إطار مكانى إلى آخر له مرجعيته الواقعية ووفق محددات زمنية تبدو واضحة انسجامًا مع هذا المرجع..وهذه الأسفار فى النهاية يمكن اختزالها دلاليًّا إلى أقصى درجة ممكنة فى عنوان مفاده: المثقف فى واقع متغير، وهى جملة يمكن أن نسقطها على محمد ناجى وعالمه الفنى، لكن بآلية تأويل مختلفة؛ فالثابت المحدد (بديع الزمان الهمذانى) سيستحيل فنيًا إلى محدد معلوم اسمه (أبو الفتح الإسكندرى) الذى يقاوم سلطان الواقع بقوانينه ومعطياته المتغيرة بأدوات معرفية: أدبية وثقافية وتاريخية قد تشكلت من مفردات اللغة فى سبيل تحصيل منافع عاجلة سرعان ما تنتهى فى إطار بنية درامية ذات طابع تكرارى، ثابت شكلاً، متغير بتغير أطر المكان والأشخاص الذين يقابلهم، لكنه فى كل الأحوال نشاط يغلفه الاحتيال والمهارة..لكننا مع راوى محمد ناجى نجد أنفسنا أمام تفكيك لهذا الأبى الفتح الإسكندرى يقوم على التعدد وغياب التحديد؛ فكل عنوان فرعى داخل الرواية (مقامة بالنظر إلى الشكل التراثى) ينطوى فى داخله على شخصية جديدة لها جاذبية وسلطة مؤثرة يخضع أمامها المحيطون: موقعة الأرنب، ولاية الحكيم، ولاية الظلال، ظل

الفل، ابن العجلة، أبو سراب، السلطان حضرنا، الغلباوى، ظل الماء، عسكر وحرامية..فى تتابع يمنح الزمن داخل الفن حركته دون أن يمنحنا يقينًا على وضوحه؛ فالراوى الذى يأخذ مكان عيسى بن هشام والحارث بن همام يتعامل مع تشكيل جمعى لأبى الفتح وأبى زيد السروجي، وهمه الأكبر مقاربة حكاياتهم ممثلةً فى الحوادث الغفل الصادرة عنهم دون أن يعبأ كثيراً بتسليط عدسته الراوية على سلطة الزمان والمكان وأثرها فى ظهور هذه الحوادث، كل ما نعرفه بالنسبة للزمن هو هذه المسلمة التى ينطوى عليها أى عمل حكائى أن الراوى ينقل إلينا من زمن قد انقضى.

وهذا الجهد يداويه الوقوف على الشخصية المحورية فى «مقامات عربية» ألا وهى الظل الذى سيستحيل على مستوى الفن إلى حقيقة ملموسة، سلطة مؤثرة فى وعى الجماعة وفى سلوكيات أفرادها؛ فبه تتحدد شخصية الحاكم، وبه يتحول مقعد السلطة إلى ذات أخرى، وبسببه تتحول العتمة (الأُسطورة) إلى ذات إيجابية، طيبة تحفظ وترعى؛ ومن ثم يصبح القربان الذى علينا أن نسترضى به هذا الوحش الظل هو «لا تقل لظلك بم»، و«لا يظلك إلا ظلك»..فبالتوازى مع هذه الذات التى يتكرر حضورها فى

كل مقامات الرواية ألا وهى هذا الصوت الراوى الناطق القائم بعملية السرد، تأتى ذات أخرى إلى جانبها على الطرف الآخر فى هذه الثنائية التى يتأسس عليها بناء المقامات بصفة عامة (راوى الحدث وصانعه) هى هذا الظل الذى يحد هذه الجمعية على مستوى الشخصيات.. إن الراوى يقدم لنا أحداثًا فى زمن مضى، إنه تاريخ - إذًا - لكنه تاريخ وهمى، والسر يكمن فى هذا البطل (الظل) الذى يأتى التشكيل الخرافى له من خلال أحداث الرواية ليضفى عليها سلطانًا يجعله على الضد تمامًا من البطل فى مقامات التراث الذى يتسول ما يبقى حياته وحضوره بوصفه إنسانًا، أما ظل محمد ناجى فإنه يفرض وجوده بقوة ما له من رصيد لدى الآخرين وفى وعيهم لدرجة تجعلهم فى بعض الأحيان يتوسلون أمانهم منه:

«يا ضل واقف على الأبواب ينده لى
لفتح لك الباب والشباك تدخل لى
وإن عز بينا اللقا فى الدار يا خلى
لهجر بلادى وابيع فى غيتك أهلى
وامًّا يميل الزمان إيه اللى يفضل لى
أتغطى بالستر..واتسند على ضلى»[٤٠]

والحديث عن فوبيا الظل المرتبط بالضياء يرتبط بتقديم درامي من قبل الراوي لنقيضه ألا وهو العتمة التي تمثل ملاذًا آمنا قد يرتفع في قيمته إلى حد أنه يساوي الحياة نفسها: «.. لزمنا بيوتنا طالما بقيت الشمس، وكان الواحد منا إذا خرج لسبب طارئ فلسع مستبقًا ظله، فإذا تخطى النقطة التي تطرح بعدها الشمس ظله أمامه، استدار ليعيد ظله أمامه وفلسع. كانت تلك أشق المعارك وأطولها، ضاع كل نهار فيها في الجري والفلسعة وحتى الليل لم يسلم؛ فقد كانت الليالي قسمة بيننا وبين القمر، له أربع عشرة ليلة يسطع فيها فنختفي عملاً بأمر زعيمنا: «واحذروا ظلال القمر» فإذا انتهت ليالي القمر صارت بقية الشهر لنا، فنخرج ونرتع في الأرض، ونلتقي بأهلنا، ونتعارف بالصوت»[٤١]

إن حركة السرد المرتبطة بهاتين الشخصيتين: الظل والعتمة تعكس بقوة ثقافة الوهم المهيمنة على وعي الأفراد وما يصاحبها من نتائج تأتي بالتوازي مع منهجية محمد ناجي المعتمدة على الرحيل إلى الماضي في عمله هذا باستلهامه شيئا من التراث.. ومن الماضي القريب إلى ماض أبعد يمثل قاسما مشتركا بين أفراد الجماعة الإنسانية كلها،

إنه هذا النسق السلوكي الذي كان مميزا لحياة الجماعات البدائية القائمة على ما يمكن تسميته (تقديس الخرافة).. وهذا الطابع الرحلي المتوسل بالقريب والبعيد في الماضي مستقره في نهاية المطاف واقع حاضر، أثره القوي في وعي الكاتب هو الذي استفز مخيلته القاصة لينجز رحلته بهذه الطريقة..

ومن الوهم وابنيه الفنيين: الظل والعتمة إلى هذه الذات المسئولة عن فعل السرد نجد أن الراوى فى «مقامات عربية» يعتمد أسلوب السرد الكلاسيكى القائم على صيغة الرواية بضمير الغائب «هو» لكن إلى جوارها يأتى اعتماده لصيغة الرواية بضمير المتكلمين «نحن»، هو إذًا صوت يتنوع حضوره بين الرواية، والإسهام فى صناعة الحدث، وفى هذه الأخيرة نجده ذاتًا تتحدث باسم الجماعة؛ بما يعنى أن عملية نقل خرافة الظل (السرد) لا تأتى بمعزل فكريًا عن وعى هذه الجماعة «نحن» التى آمنت به سلطانًا وحقيقة لها حضورها المؤثر فى ثقافة أفرادها، لقد تعمد الراوى بتوظيفه هذه الآلية أن يكون جزءًا من أزمة اسمها (الوهم) عبر هذا التمازج بين فضائى رواية الحدث وإنتاجه؛ فالرؤية السحرية للواقع لدى محمد ناجي قد تدثرت بثياب المنتمي لسياقه وإن

اختلف مع بعض مظاهره، لا بثياب المغترب المخاصم لما فيه مطلقًا؛ وهو ما يضيف إلى البنية العميقة لفنه بعدًا يمكن تسميته بـ «الصدق العاطفى» الذى يمثل حدا فاصلاً بين التقديم الدرامى للأزمة بشكل محايد موضوعى، والإحساس بها حال تقديمها، ولعل ما يقنعنا بذلك الموقف الفكرى لناجى نفسه؛ فهو ذات تنتمى بإبداعها إلى مذهب الفن للواقع وأحد المتأثرين بالنظرية التأثيرية في الرسم وعالم الفن التشكيلي وانعكاساتها على الأدب على تعدد أنواعه، كما أن شخصية الأديب داخله لا تتوقف عند حدود كتابة الرواية، إنما تشمل الشعر أيضًا..وقرضه للشعر يسبق تاريخيًا ولوجه عالم الحكايات الذي اتجه إليه انسجامًا مع تحولات الواقع الاجتماعى والثقافى المصرى والعربى مع نهاية حقبة الستينيات وبداية السبعينيات..

ويطرح هذا الانتماء من قبل ناجى تساؤلاً حول ماهية سلطة الظل هذه بالنظر إلى سياق الواقع، فلاشك فى أن رصد راويه لتحولات هذا الظل تاريخيًا من خلال حقب زمنية مختلفة، وعبر أفراد كثر تعاقبوا على كرسى الحكم قد جاء بنظر متساوٍ إلى مكونى البناء الاجتماعى (الحاكم والمحكوم) وهو نظر يخفى وراءه إسقاطًا على الواقع

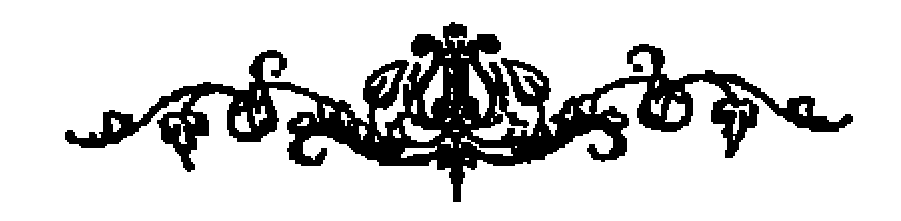
بمرجعيته المحلية والإقليمية وعلى أكثر من مستوى: فردى وجمعى بما يجعل من هذا الظل أيقونة تفتح دلالياً على مفردات عدة: تبدأ من الوهم المرادف للخرافة التى هى ضد الإبداع الذى يعنى الخلق والابتكار وصولاً إلى الأثر السلبى لهذا الفاعل فى سلوك الفرد والجماعة مما يقتضى ظهور شخصية أخرى لها مغزاها الرمزى الواضح هى «العتَمة» وصولاً إلى ما يمكن تسميته بداء الانكفاء على الذات الذى يعنى تفككاً وانعزالاً واختباءً؛ فكل إنسان وظله، وكل إنسان مهموم مشغول بظله: يسترضيه ويهابه، ويفاخر به على ظل غيره..وهكذا، هى إذاً أزمة لها امتدادتها فى الماضى تسكن فى وعى الأفراد وتتجلى فى سلوكياتهم وتنعكس سلبًا على نظرتهم لذواتهم ونظرتهم للعالم، يرصدها دراميًّا ويعبر عنها راوى محمد ناجى باستخدام الدال (الظل/ الوهم/ الأزمة) الذى أضحى شخصية محورية تمثل معادلاً روائيًّا لبطل المقامات فى تراثنا، وقد ارتكز عليها ناجى ليعبر من خلالها عن رؤية مثقف مهموم بواقعه فى زمن متغير..وهى ولا شك نوع من القراءة الإبداعية للسياق يمكن نعتها بالضدية (العكسية)؛ فما نظنه فى عالمنا حقائق على مستوى الفكر والشعور والسلوك قد تنطوى

على أزمة وتتخذ فى حضورها تجليات عدة يتعامل معها كاتب مبدع مثل محمد ناجى بمنظور سحرى بوصفها أوهامًا تتحرك فى عوالمه الفنية، لكن وعى القراءة فى مقاربته لها لا يصنفها تحت مسمى «الصدق الفنى»..ولعل لمرجعية التأليف دورًا فى ذلك فمن الواضح أن حضور محمد ناجى على حافة مرحلة زمنية قد استثار فى شخصية الأديب داخله ثنائية (الفيزيقى والميتافيزيقى/الغيبى) التى غالبًا ما تطرح نفسها على فضاء إدراكي يودع مرحلة ويستقبل أخرى فى عمر الزمن فى لحظة بالغة الحساسية تولد شعورًا بالقلق يفضى إلى تساؤلات متنوعة فى أشكالها، كثيرة فى عددها عما كان وسيكون، لكنها فى النهاية تتجمع عند نقطة التقاء واحدة اسمها الحياة المعيشة..ويبدو أن هذه الحالة القلقة وما يصاحبها من توتر بقيت مهيمنة على وعي محمد ناجى حتى السطور الأخيرة من كتابته لـ «مقامات عربية»؛ فجاء صوت راويه يحدثنا عن ساعة الزمان:

«من أسفل الدائرة يتدلى الرقاص متأرجحًا فى سلسلة الوقت، وفى أعلاها شرفة تنفتح كلما اكتملت دورة العقربين، ويبرز منها شبه سلامة، فيقرع صنوجه بعدد الأيام، وهذه الساعة باقية من عجائبنا إلى اليوم، ومكتوب

تحتها: «هذه ساعة الزمان، فيها خطوط سير الأولين والآخرين وكما كان يكون»..

إن رسم بورتريه لثنائية (المثقف والواقع) من خلال محمد ناجي وروايته «مقامات عربية» يرتبط بمكون نفسي من قبل الأول (حالة قلق) أفضى إلى رسالة سلبيه صدرت عنه تجاه ذلك الواقع عنوانها (لا) تشكل هذا النفي فنيًا من خلال تحطيم واضح لأبعاد الزمان والمكان على مستوى البنية الظاهرة لعالمه؛ فلا مكان ولا زمان محدد المعالم، وانعكس هذا التكسير كذلك على شخصيات عالمه؛ فنحن أمام جماعة من أبي الفتح الإسكندري داخل عالمه، وليس أبو الفتح واحدًا كما هو الحال في التراث، هذه الجماعة تنضوي في النهاية تحت سلطان واحد ذي هيئة وهمية خرافية تلين وتخضع له كلها اسمه «الظل» الذي يقاوم يقين الواقع وثوابته، في إطار عملية من رد الفعل تحاول موازنة حضوره ومقاومته في الوقت ذاته، خصوصًا إذا كان ينطوي على أزمة تأخذ الفرد والجماعة بعيدًا إلى فضاء العتمة بكل تعالقاته الدلالية ذات الطابع السلبي الذي يعزلها عن حقل النور وارتباطاته الإيجابية.



(٣)

توظيف شكل المُعجم التراثي

لسان العرب في رواية «حديث الصباح والمساء»

لنجيب محفوظ

في أدبنا العربي الحديث صوت سردي يتمتع بحضور لافت هو نجيب محفوظ الذي بدأ في ممارسة نشاطه السردي منذ الثلث الأول من القرن العشرين مستعينا بدراسته للفلسفة التي نال عنها شهادة الليسانس في كلية الآداب جامعة القاهرة، وموظفا مادة واقعية ثرية كان محورها المجتمع المصري قديما وحديثا.. والكلام عن صاحب نوبل يأخذنا إلى المرحلة الأولى في كتابته للراوية ألا وهي المرحلة التاريخية الفرعونية، وخلالها أعطى للمكتبة السردية ثلاثة أعمال: «عبث الأقدار» و«رادوبيس» و«كفاح طيبة».. وتأليفه هذا النمط الذي اتخذ من المجتمع المصري القديم مادة لبناء روائي يقوم على الخيال في المقام الأول يعود إلى تأثره بالأديب الاسكتلندي والتر سكوت أحد رواد كتابة الرواية التاريخية في الغرب..

ولم يتوقف محفوظ عند هذا النمط فقد انتقل إلى مرحلة تالية هي كتابته للرواية الواقعية التي يندرج تحتها كثير من أعماله، منها على سبيل المثال: القاهرة الجديدة التي مثلت فيلما بعنوان القاهرة ٣٠، خان الخليلي، زقاق المدق، الثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية)، اللص والكلاب، ميرامار..

وقد كان للحارة المصرية وللشخصية التي تسكنها حضور في عوالم محفوظ، ويبدو أن ولادته ونشأته في حي الحسين الشعبي وفي الجمالية قد ألقيا بظلالهما على إنتاجه؛ فظهر هذا جليا في اتخاذه الحارة إطارا مكانيا لبعض أحداث رواياته، ومن الشخصية التي تقطنها فاعلا صانعا ومحركا لتلك الأحداث.. وقد انعكس انتماء محفوظ للطبقة الوسطى على تأليف ثلاثيته الشهيرة التي جعلت من المجتمع المصري في الفترة من نهاية الحرب العالمية الأولى حتي قبيل انتهاء الحرب العالمية الثانية محور أحداثها من خلال أسرة متوسطة الحال هي أسرة السيد أحمد عبد الجواد.. ولعل التركيز على هذه الطبقة هو في الأساس حيلة فنية أراد كاتبنا من خلالها أن تكون بمثابة موقع وسط تطل منه عين المبدع ومن ورائها عين المتلقي على واقع المجتمع المصري على اختلاف شرائحه

في فترة زمنية محددة؛ فلا شك في أن الموقع الوسط يعطي للعين الناظرة قدرة على الرؤية في كل الاتجاهات بوصفها تشغل مركز الدائرة؛ لذا فلا عجب عندما تقرأ الثلاثية أن تجد فيها النقيضين يجتمعان في الشخصية المصرية عموما؛ فإذا نظرنا خارج نص محفوظ الروائي نجد أن الشخصية المصرية عموما على الرغم من هيمنة المحتل الأجنبي عليها فإن ذلك لم يمنعها من أن تواصل نشاطها بحرية في الانفتاح على العالم الخارجي والأخذ من ثقافته، فكان عدد ليس بالقليل من أفراد الطبقة المتوسطة حملة لمشاعل التنوير في النصف الأول من القرن العشرين، أمثال: عباس العقاد، مصطفى لطفي المنفلوطي، عبد الرحمن شكري، إبراهيم عبد القادر المازني، مصطفى صادق الرافعي، طه حسين، أحمد زكي أبو شادي، توفيق الحكيم.. وغيرهم.

ومن الواضح أن نجيب محفوظ بهذه الرؤية قد حرص على أن يكون في موقع وسط شبه محايد بين تيارين احتدم بينهما صراع عنيف في معظم فترات القرن العشرين والقرن التاسع عشر السابق عليه: تيار يسمي أفراده أنفسهم بالمجددين الداعين للارتباط بالغرب وما فيه، وتيار محافظ قراءته للوافد الثقافي من عند الغرب لم تمنعه من التمسك

بالقديم والاتباط الشديد به بوصف ذلك دفاعا عن الهوية، فجاءت روايات محفوظ الواقعية لتضعه في موقف العارض الواصف الذي يتظاهر بأنه لا ينحاز لجانب بعينه.

ويتمتع أدب نجيب محفوظ بقدرة على الخروج من نطاق المحلية الضيق ليصل الى العالمية، وذلك نابع من قدرته على التعبير عن هموم الإنسان بصفة عامة على اختلاف زمانه ومكانه، لكن من منطلق محلى؛ فحارة نجيب محفوظ المصرية وشخصياته التى تؤدى أدوارها بأسماء عربية ومن خلال منطلقات تنتمى إلى البيئة الثقافية المحلية والإقليمية تتجاوز معانيها المباشرة لتصبح الحارة ومن فيها رمزا لكوكب الأرض الذى تعيش عليه الأسرة الإنسانية جميعها تنجز أفعالاً وتقيم علاقات فيما بينها، هكذا أراد الإنسان العالمى الساكن فى روح نجيب محفوظ المبدعة أن يقول لنا فى أعمال مثل « حكايات حارتنا » و« أولاد حارتنا».

وهذا الإنسان هو ذاته الذى يحدثنا فى «حديث الصباح والمساء» من منا لم يشاهد هذا العمل تليفزيونيًا؟ أحمد ماهر فى شخصية «يزيد المصرى»، ليلى علوى فى شخصية «هدى اللوزى»، توفيق عبد الحميد فى «عزيز يزيد المصرى» محمود الجندى فى «الشيخ معاوية القليوبى»، عبلة كامل فى

«جليلة الطرابيشى».

إننا فى هذا العمل أمام مجاز مرسل -إذا أفدنا من أحد مصطلاحات علم البلاغة- لقد أطلقنا الجزء «الصباح والمساء» وأردنا الكل (الزمن/ الحياة)، إن الصباح والمساء يشكلان يوما له بداية ونهاية، هذا اليوم هو صورة مصغرة لعمر الفرد.. ولعمر الحياة كلها..

إن نجيب محفوظ القارئ للفلسفة وللأدب الغربي المتأثر بهما في تشكيل عوالمه الحكائية يقدم لنا في هذه الرواية الروح المصرية والعربية من خلال هذه الشخصية الجذر «يزيد المصري» التي تمثل المنطلق والرحم الحاضر لكل شخصياتها؛ فهو الأب لهذه الأسرة التي زاد عددها وامتدت في الزمان والمكان، حتى تجاوزت القرن التاسع عشر بكل ما فيه إلى القرن العشرين حتى عصر الانفتاح في سبعينيات هذا القرن..

والقارئ لهذا العمل يجد صاحبه قد قسمه إلى شخصيات مرتبة حسب حروف الهجائية العربية بدءًا من حرف الألف وشخصية «أحمد محمد إبراهيم» وانتهاء بحرف الياء وشخصية «يزيد المصرى».. والملاحظ على هذا الترتيب أنه لا يتماشى وترتيب زمن ظهور هذه الشخصيات؛ نحن فى «حديث

الصباح والمساء» أمام أسرة مصرية كبيرة العدد تم تناولها من خلال خمسة أجيال بدءًا من بداية حكم محمد على.. حتى عقد الثمانينيات من القرن الماضى، أولها ظهورًا شخصية يزيد المصرى التى عاشت فترة سقوط خورشيد باشا وتولي محمد على حكم مصر.. واللافت للنظر أن الأول سن حيث ترتيب الزمن قد جاء آخرًا فى ترتيب الشخصيات داخل عالم الفن..

نحن إذًا أمام أبجدية سردية تأتى بموازاة حقبة زمنية تعبر عن مصر الحديثة التى ولدت مع دخول الفرنسيين إلى مصر وبدأت فى النمو مع حكم محمد على فى القرن التاسع عشر..

نحن إذاً أمام بناء حكائى يجمع فى تقنياته بين فن القصة القصيرة وفن الرواية؛ فتحت كل حرف هجائى تستطيع أن تقرأ قصة قصيرة خاصة بالشخصية.. أما ما يجمعها بغيرها فى الحروف الهجائية الأخرى فقد اعتمد راوى نجيب محفوظ بدرجة أساسية على روابط بذيهية منطقية معروفة لدى الجماعة الإنسانية بصفة عامة مثل: الأب، الأخ، العم، الخال، الابن، ابن العم، بنت العمة... الخ. ومن ثم يصير الحرف الهجائى فى هذا العمل بمثابة فضاء للمكان يحمل

بداخله قصة صغيرة أو أكثر لشخصية أو لعدد من الشخصيات لتتجمع كلها فى النهاية عند فضاء إنسانى واحد هو «الأسرة» التى يأتى فى مقدمتها شخصية يزيد المصرى الواقعة فى آخر العمل مما يعطي للزمن شكلا دائريا في إشارة فنية واضحة بأن الأحداث ستعيد تشكيل نفسها من جديد، لكن فى أزمنة جديدة وبشخصيات مختلفة بما يتفق تماما ورحلة الحياة القائمة على الحركة داخل الزمن.

ويزيد المصري ذلك الجذر الذي خرجت منه أسرة نجيب محفوظ الفنية التي تأتي بموازاة الأسرة المصرية في سياق الواقع في قرنين من عمر الزمان يأخذنا إلى المهنة التي أرادها له الراوي في حديثه عنه، إنها العطارة؛ ومن ثم فنحن على موعد مع انتقال من هذا المنتج النهائي إلى أصوله، إنه النبات، ومنه إلى الزراعة، هذه الحرفة المصرية الأصيلة المتوارثة من آلاف السنين.. إن يزيد المصري العطار يتحول على يد الراوي في هذا العمل إلى أيقونة تتيح للعين الرائية النظر إلى مسافة بعيد في الزمان، في التاريخ؛ حيث الزرع والتربة والشخصية المصرية التي تعلمت الطب؛ فالعشب والعطارة لابد أن يأخذانا إلى ما يلحق بهما؛ إنه العلاج والتداوي بالأعشاب، ومنذ القدم وكثير من المصريين

يطلقون على القائم بهذه المهنة مسمى «حكيم». هذا الحكيم المصري حتما سيأخذنا إلى الحكمة ومن يحبها؛ إذًا فنحن بصدد الحديث عن الفلسفة (حب الحكمة). إن من يتحدث عن نجيب محفوظ وتأثره وإخلاصه الشديدين للفلسفة الغربية وللأدب الغربي يجد في هذا النموذج الذي يجسده يزيد المصري مفصلا يسمح بالمقارنة التي تفضي في نهاية المطاف إلى تميز محفوظ وخصوصيته في تشكيله؛ فمن العطارة والحكمة المرتبطة بالتداوي نستطيع أن نلمح الفرق بين رؤيتنا ورؤية أرباب الفلسفة الأوروبية من اليونان القدماء؛ إن نظرته للعالم تقوم على رؤى ذهنية مجردة إذا ما قورنت بالرؤية المصرية منذ القدم التي تجمع بين ما هو مجرد وما هو مادي ملموس، النسق الحياتي للشخصية المصرية قد أتاح لها هذا الجمع، الذي بقى مؤثرا ومتواصلا وحاضرا في الزمان والمكان؛ لتؤكد عليه نا هذه الياء النسبية في هذا النعت «المصري».

ومن المصري إلى العربي تحلق روح الفنان نجيب مفوظ في آفاق هذا البناء الحضاري الذي يحتضن هذا المحلي (الشخصية المصرية) لنجد ذلك واضحا في عنوان الرواية: حديث الصباح والمساء؛ إن حدَّث هذا الفعل الثلاثي المزيد

بالتضعيف يأخذنا إلى علم مصطلح الحديث، إلى ثنائية (السند والمتن) في الرواية، إلى علم الرجال والجرد والتعديل..إلى ثنائية (الواقع والفن)، (الحكاية وخطاب الحكاية)؛ فحدث، هذا الفعل الثلاثي الصحيح يقودنا إلى قصة: زمان ومكان وحدث وشخصيات، أما حدَّث فيتطور وينتقل بنا من القصة إلى روايتها، في عملية تقوم على إعادة إنتاجها من جديد..ومن ثم فنحن مع حديث ننتقل إلى ما هو أبعد من فضاء الحديث النبوي الشريف إلى هذه الروح العربية التي جبلت على حب الحكاية رواية وسماعا منذ أمد بعيد..

وبالتوازي مع ذلك يأتي النظام الهجائي في لغة العرب واضحا عندما استعان به محفوظ في ترتيب شخصيات روايته دون النظر إلى رتبتها الزمنية، مستعيضا عن ذلك بآلية تنسيق أخرى تبدو في حروف اللغة التي تصبح أوعية مكانية تحتضن الشخصيات التي تنتمي إليها..

ويبدو أن هذا الوفاء الشديد للشخصية المصرية والعربية ليس مقصورا على «حديث الصباح والمساء» وحدها؛ فهذا العطار يزيد المصري يصافح بمهنته السيد أحمد عبد الجواد في الثلاثية؛ لقد كان متخصصا في العطارة هو

الآخر، هذه المهنة الرمز التي تصير علي يدي نجيب محفوظ حقلا جماليا حافلا بالدلالات المسافرة في الزمان والمكان.. هذا السفر الذي يأخذنا مع راوي محفوظ في «حديث الصباح والمساء» إلى أسرة يزيد المصري، تحديدا ولديه: عزيز وداوود المصري؛ إننا إذا نظرنا إلى هذا الابن الأكبر «عزيز» نجده يحلق بنا بين شخصيات تاريخية بدءا من العزيز، شخصية هذا الوزير التي اشتهرت في قصة يوسف عليه السلام عندما كان في مصر..ومن العزيز وزليخا ويوسف عليه السلام إلى الفريق عزيز المصري، أحد قادة الجيش المصري الكبار في النصف الأول من القرن العشرين..كذا الحال بالنسبة إلى الابن الثاني «دواوود» الذي يفتح عيون المتلقي المسافر على مصنف تراثي عربي إنه «التذكرة» لابن داوود. وفيه نكتشف أننا لسنا ببعيد عن معاني الطب والعلاج والحكمة -هذه المعرفة التي يتداوى بها البشر فيصلحون أنفسهم والعالم ماديا وروحيا- وارتباط كل ذلك بفضاء الدلالة المتعلق بعطارة يزيد المصري والد داوود.

إن للواقع وما فيه من بشر وأشياء ظلالا تبقى مؤثرة ضاغطة على وعي المبدع، على روحه حتى تتمكن من أن تجد مساحة ظهر لها تتجلى فيها. وبما أننا بصدد الحديث عن فن؛

فإن هذا التجلي سيكون في ثوب جديد تتدثر به هذه الظلال.

وحديث الصباح والمساء يأخذنا إلى اليوم الذي يبدأ وينتهي، العمر الذي يبدأ وينتهي، الحياة التي لها بداية ونهاية؛ ومن ثم فإن هذا العمل لمحفوظ يسلمنا إلى نظير له به هذه الفلسفة، إنه روايته الواقعية «بداية ونهاية».

هكذا نجيب محفوظ يتحدث في أعماله - وحديث الصباح والمساء نموذجا - بأصوات ثلاثة تسافر وتتحرك بنا بين دوائر ثلاثة من دوائر الحكي: مصرية، عربية، عالمية، تتواصل فيما بينها بزمام زمني يجمع بين القديم والحديث؛ فنحن من خلال هذه الأبجدية السردية التي تبدو من خلال هذه الرواية أمام بنايات ثلاثة: بناء اللغة، بناء الحكاية، بناء الحياة، وفلسفة الربط بينها تبدو واضحة؛ فلا حياة للذات الإنسانية المفطورة على التواصل بغير اللغة، والحياة فى جوهرها هى بناء مركب من آلاف الحكايات نعيشها بأنفسنا ونقرؤها أو نسمع عنها لنشبع حبا فطريا بداخلنا يعتمد على الحركة بحثا عن ذواتنا فى العالم من حولنا وعن الخفي والمجهول بالنسبة لنا، وتكتسب هذه الرحلة قيمتها بقدر ما تضيفه إلى رصيدنا المعرفي من خبرات..

وبين أبجدية التاريخ وأبجدية اللغة يسكن كل من الأصفهانى ونجيب محفوظ؛ فكلاهما ينشد العالمية فى عمله،

الأصفهانى أراد أن يقدم ما يشبه سيرة إنسانية عامة برموز وشخصيات عربية بدأت بأبى قطيفة الشاعر، وقد اتخذت هذه السيرة من موضوع هيمن على الواقع الإجتماعى والثقافى فى زمن الأصفهانى مادة لها ألا وهو الغناء، كذلك حاول نجيب محفوظ أن يفعل من خلال هذا المجاز المرسل الحكائى الذى يحمل عنوان «حديث الصباح والمساء» لقد أطلق الجزء أسرة يزيد المصرى التى عاشت فى عالم الحكاية زمن مصر الحديثة وأراد الكل ممثلا فى وجهة نظره تجاه الإنسان الموجود فى هذا العالم التى تحولت إلى رموز أسكنها عوالمه الفنية.. كما أن العملين يتقاربان فيما بينهما من حيث الشكل التأليفى، فالأغانى موسوعة حكائية تتكون من عدد من التراجم (الحكايات الكلية) التى تترابط من خلال وحدة الراوى ووحدة الموضوع (الغناء) الذى يعد بمثابة الرحم الحاضن لها، كذا الحال مع رواية نجيب محفوظ فهى بناء مركب من مجموعة من الحكايات الصغيرة التى تتماسك دلاليا فيما بينها بفضل وحدة الأسرة ذات المعجم الواحد المكون من أب وأم وأخ وعم.. إلخ، فاستعان راوى محفوظ إزاء هذا المعجم بمعجم آخر هو معجم اللغة المعتمد فى تصميمه على حروف الهجاء.

الإحالات والهوامش:

---

(١) نلاحظ توسّع (علي الجارم) الشديد في استدعاء النص الشعري ويكفي - في رأيي - لاستشراف المكانة الخاصة التي يتمتّع بها النص الشعري ضمن النص المُكتنِف له، القيامُ بعملية إحصاء لعدد الأبيات الشعرية المستدعاة، ووضعُها موضع المُساءلة التأمُّليّة، فمُجمل الأبيات الشعرية يقترب من ١٤٣ بيت وهو عدد كبير يحفز لتوقُّع المساحة النصية المُتّسِعة التي تشغلها النصوص الشعرية خصوصًا حال وضعها في مقابل حجم الرواية الصغير.

(٢) سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائيّ - النصّ والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م ص١١٤.

(٣) علي الجارم، فارس بني حمدان، الأعمال النثرية الكاملة، سلاسل الذهب، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص١٩-٢٠.

(٤) السابق، ص٣٢.

* -المتعاليات النصية Transtextualite´هي - تبعًا لجينيت - كل ما يجعل نصًا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل ضمني

أو مباشر، وقد خصّص لها جيرار جينيت كتابًا بأكمله سمّاه طروس أو تطريساتPalimpsestes، حدّد فيه أنماط المتعاليات النصية في خمسة أنواع ولمزيد من التفاصيل انظر »طروس الأدب على الأدب، جيرار جينيت«، ضمن كتاب آفاق التناصية. ومقال »التناص وإنتاجية المعاني« ص٩٨-١٠٠.

(٥) د/ وجيه يعقوب السيد، توظيف التناص في روايات صنع الله إبراهيم، مجلة فيلولوجي، كلية الألسن، جامعة عين شمس، عدد يناير ٢٠٠٥م، ص ٢٠٦.

(٦) فارس بني حمدان، ص٣٢.

(٧) تداخل النصوص في الرواية العربية المعاصرة ـ نماذج مُختارة ـ حسن محمد حمّاد،الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية،، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، ص٤٥.

(٨) د/ محمد عبد المطلب، التناص عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مجلد ١، جزء ٣، ١٩٩٢م. ص٦٣.

* - لا تعني هذه الافتراضية أنه يمكن بأي حال من الأحوال فصل الملفوظ النصي للنص المستدعى دون إحداث أي

تغيير شكلي أو دلالي في النص موضوع التناول.

(٩) فارس بني حمدان ص٣٩

(١٠) فارس بني حمدان، ص٥٨.

(١١) د/ سيد محمد السيد قطب وآخرون، بناء الشخصية في القص التراثي، كليوباترا للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، ص٦١.

(١٢) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢م. ج١ص٣٠.

(١٣) د/ صلاح فضل،نبرات الخطاب الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص١٥.

(١٤) د/ سيد محمد السيد قطب وآخرون، فن الخبر القصصي، كليوباترا للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م، ص٨٤ـ٨٥.

(١٥) فن الخبر القصصي ص٩٥.

(١٦) فارس بني حمدان، ص٢٤.

(١٧) سعيد يقطين، الرواية والتراث السرديّ ـ من أجل وعي جديد بالتُّراث ـ: المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.ص١١٨.

(١٨) فن الخبر القصصي ص٣٦.

(١٩) عبد الله محمد الغَذّامي، الخطيئة والتكفير ـ من البنيويّة إلى التشريحيّة، قراءة نقدية لنموذج إنساني مُعاصر ـ: النادي الأدبي الثقافي، جدة، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م. ص٣٢٢-٣٢٣.

* انظر لسان العرب مادة قصد »... أصل ق ص د ومواقعها في كلام العرب الاعتزام والتوجه والنهودُ والنهوضُ نحو الشيء، على اعتدال كان ذلك أو جَوْر، هذا أصله في الحقيقة وإن كان قد يخص في بعض المواضع بقصد الاستقامة دون الميل، ألا ترى أنك تَقْصِد الجَوْرَ تارة كما تقصد العدل أخرى؟ فالاعتزام والتوجه شامل لهما جميعاً.... وقيل: سُمي الشِّعْرُ التامُّ قصيداً لأن قائله جعله من باله فَقَصَدَ له قَصْداً ولم يَحْتَسِه حَسْياً على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل رَوَّى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتَضِبْه اقتضاباً فهو فعيل من القصد » الموسوعةالشعرية، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٣.

(٢٠) د/ صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، ص٢٩.

(٢١) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية ص١٦٠.

(٢٢) الرواية والتراث ص٦٠.

* سنتوقف عند التشبيه باعتباره بنية تمثيلية لبقية الصور الجزئية كالاستعارة والكناية، وباعتباره أكثر أنواع المجاز حضورًا داخل نصوص الكتاب.

(٢٣) فارس بني حمدان، ص٧٨.

(٢٤) د/ محمد عناني، الأدب وفنونه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م، ص١٧.

(٢٥) فارس بني حمدان ص٩٥.

(٢٦) لأدب وفنونه ص٢٠.

(٢٧) توفيق قريرة، التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، مج ٣٢، ع٢، الكويت، أكتوبر/ ديسمبر ٢٠٠٣م، ص١٦٩.

(٢٨) فارس بني حمدان ص٦٥

(٢٩) فن الخبر القصصي، ص٨٥.

(٣٠) د/ محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية في مصر: مطبعة إكسبريس، المنيا، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م ص٦٣.

(٣١) وجهة النظر في رواية الأصوات العربية ص ٦٤.

(٣٢) بلاغة الراوي ص٢٧٢.

(٣٣) فارس بني حمدان ص٦٦.

(٣٤) بلاغة الراوي ص٢٦٨.

(٣٥) وجهة النظر في رواية الأصوات العربية في مصر ـ ص٦٤

(٣٦) السابق ـ ص٦٢-٦٣.

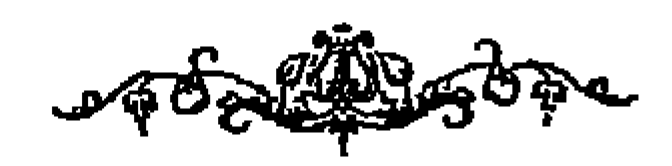
(٣٧) وجهة النظر في رواية الأصوات العربية في مصر ص٥٩.

(٣٨) التناص وإنتاجية المعنى ص٧٦.

(٣٩) فارس بني حمدان ص ٩٤.

(٤٠) محمد ناجي، مقامات عربية، طبعة دار الهلال، صفر ١٤٢٠هـ، يونيو ١٩٩٩م. ص٣٧.

(٤١) السابق ص ١٥، ١٦.



الفصل الثاني

سُلطة التاريخ

«استدعاء التاريخ

الفرعوني واليوناني والأندلسي والمعاصر

في الرواية التاريخية والتاريخية الجديدة»

مدخل

لعل مقولة «التاريخ يعيد نفسه» قد وجدت صدى لها في مجال الإبداع السردي؛ فمنذ بواكير الرواية العربية، ومحاولاتها الأولى على يد الرواد الأوائل، كان التاريخ دوما عنصرا بالغ الحضور في نصوص الإبداع الروائي؛ ربما بوصفه معادلا تراثيا تقابل به الذات المبدعة سطوة التغريب لقالب فني ولد الغرب الأوربي، ثم نُقل إلينا تعريبا، ثم ترجمة، ثم تأليفا.

لقد بدأت غواية التاريخ هذه مع جورجي زيدان وأحمد شوقي –في بعض كتاباته النثرية ذات الطابع الروائي، وحتى في مسرحه الشعري– وتأصلت على يد علي الجارم، ومحمد فريد أبي حديد، ومحمد سعيد العريان، وعلي أحمد باكثير، رواد الكتابة التاريخية المعدودين، كما كان لها مكان الصدارة عند مؤصل الفن الروائي في أدبنا العربي، صاحب «نوبل» نجيب محفوظ، الذي بدأ مسيرته مع هذا الفن بمشروع عملاق عنوانه العام «الرواية التاريخية»، وهو ما ظهرت ثمرته في أعماله الثلاثة الأولى (رادوبيس – كفاح شعب طيبة – عبث الأقدار)، قبل أن يتحول –تحت تأثير تغير أيديولوجي طرأ

على وعيه- إلى كتابة الرواية الواقعية.

ولأن التاريخ يعيد نفسه -كما سبق القول- فإن في كل إعادة للتاريخ -ولا شك- إضافة يراكمها الوعي الفني -دائم التطور والارتقاء- للأديب من ناحية، ومكتسبات المراحل الحضارية والثقافية المتعاقبة والمتغيرة باستمرار من ناحية أخرى، ومن هذا المنطلق كان ظهور تيار ما يسمى بالرواية التاريخية الجديدة (أو التاريخانية الجديدة) في أدبنا العربي، وهو تيار غربي في الأساس وجد صداه عند كثير من روائيينا المعاصرين، ومن أبرزهم: بهاء طاهر، ورضوى عاشور، وسلوى بكر، وغادة السمان، وأهداف سويف.

تيارن رئيسان إذا قد مرت بهم الرواية التاريخية -أو توظيف التاريخ في الإبداع الروائي- في أدبنا العربي: الأول: الرواية التاريخية بمعناها التقليدي على يد الرواد الأوائل المؤصلين للفن الروائي، إلى أن استوى هذا التيار الروائي على يد نجيب محفوظ وغيره من كبار الأدباء الذين قدموا التاريخ عبر مريا الرواية، كالروائي محمد جبريل، وغيره. والثاني: تيار الرواية التاريخية الجديدة على يد رواده المعاصرين؛ الذين ولجوا إلى التاريخ ولوجا مختلفوا، وابتكروا إليه مسالك جديدة.

وإذا كنا في معرض حديثنا عن سطوة التراث الأدبي في الفصل السابق قد وقفنا عند أحد رواد الاتجاه الأول (الرواية التاريخية التقليدية) في عصر التأسيس للفن الروائي، وبالتحديد في رواية «فارس بني حسان» للراحل علي الجارم، فإننا في هذا الفصل سنعاود الوقوف عند أحد نماذج الرواية التاريخية في مفهومها التقليدي عند الروائي ذاته في استلهامه التاريخ الأندلسي في روايته «شاعر الملك».

إضافة إلى ذلك سيكون لنا وقفات عند اثنين من كتاب الراية التاريخية الجديدة؛ وسنبدأ بالصوت الذكوري الذي يمثله أديبنا المصري «بهاء طاهر» صاحب «البوكر» العربية ٢٠٠٨م، في استلهامه الثري لمفردات من التاريخين الفرعوني واليوناني؛ يضفرها ببراعة الفنان بمفردات واقعه المعاصر في القرن العشرين ومستهل الحادي والعشرين.

الصوت الثاني الذي وجد مكانه في هذا الفصل هو صوت نسائي لأديبة مصرية اتسم إبداعها بالعمق، وهي الأديبة اللبنانية غاة السمان، التي استلهمت التاريخ من منظور جديد، حينما قدمت ما يشبه تأريخا معاصرا للحظة الزمنية التي عاشتها في بيروت حيث أنهت روايتها في العام ١٩٧٤، في حين جعلت عنوانا لها «بيروت ٧٥».

بانوراما متنوعة إذا يسعى هذا الفصل خلالها إلى تقديم نماذج لاستلهاما التاريخ في الفن الروائي، عبر صور مختلفة ومتفاوتة.



(١)

توظيف التاريخين الفرعوني واليوناني

في رواية «واحة الغروب»

لبهاء طاهر

تمثّل روايةُ «واحة الغروب» للأديب بهاء طاهر - وهي الرواية التي حاز عنها الجائزة العالمية للرواية العربية «البوكر» عام ٢٠٠٨م – نموذجًا للرواية التاريخية الجديدة المؤسسة على بعث التاريخ، ففي هذه الرواية يلتقط بهاء طاهر - صاحب «الحب في المنفى»، و«خالتي صفية والدير»، و«قالت ضحى»، و«بالأمس حلمت بك»، و«نقطة النور» —حدثًا تاريخيًا مؤطرًا بغياهب الماضي ومغلفًا بعتمة الانزواء، ليعيد هيكلته، مُستدعيًا خبرته العتيقة في هندسة النصوص وتنظيم معمارها، ليُخرِج لنا نصًا واقعيًا مُتجدِّدًا ذا قيم جمالية وأيديولوجية ودلالية باذخة.

الخروج إلى التاريخ

تتأسَّس البنيةُ الدرامية لرواية «واحة الغروب» على فعل الخروج الذي يقوم به البطل «محمود عبد الظاهر»

الضابط المصري بمصاحبة زوجته الأيرلندية «كاثرين» في رحلة عمل إلى «واحة سيوة»، بوصفه مأمور الواحة الجديد المعيَّن من قِبَل السلطة الإنجليزية الحاكمة آنذاك - حيث تدور أحداث الرواية في فترة بداية الاحتلال الإنجليزي لمصر - التي رأت معاقبته على ما ظنّته تعاطفًا مع حركة عرابي، بنقله إلى هذا الفضاء المجهول، وإن رفدتْ هذا العقاب بترقية صورية لم تؤثّر في إدراك «محمود» الطبيعة الانتقامية لهذا النقل، هذه الطبيعة التي يمكن أن نلمح أصداءها في لهجة الجنرال الإنجليزي وهو يحذر البطل من خطورة الواحة وطبيعة أهلها.

«توقف فجأة وابتسم وهو يقول هناك مع ذلك شيء فكاهي في المسألة كلها، هؤلاء الناس بنوا حصنًا في الجبل، وبنوا البلد وراء الحصن ليحموا أنفسهم من غارات البدو، ومع ذلك فإن الدماء التي كان يسفكها البدو في العراء يتكفّلون هم بإراقتها وراء الأسوار»[1].

ويعد فعل الخروج من أكثر الأفعال حضورًا على مستوى النصوص السردية العربية مُنذ القدم[2]، مما يطرح مؤشرًا أوليًا لتناغم الرواية مع البنية التأليفية للسرد العربي بصورة عامة، والسرد الروائي المعني بقضية الحوار الحضاري

بين الشرق والغرب بصورة خاصة؛ حيث استند هذا السرد في بنائه الدرامي إلى الإنتاجية الدلالية التي يحققها هذا الفعل كما مر بنا[٣]، والسارد بافتتاح نصه بهذا الفعل يقيم حالةً من حالات التوازي بين دلالة الفعل المشدودة إلى داخل الحكي؛ بوصف فعل الخروج فعلاً مُتخيَّلاً، ودلالته المشدودة إلى خارج الحكاية بوصفه علامة على بداية تدفق فعل السرد.

وينبغي عدم التعامل مع خروج البطل وزوجه إلى الواحة باعتباره فعلاً تنحصر قيمته الوظيفية في الدلالة على انتقال الذات من مساحة مكانية إلى أخرى، أو مجاوزتها لفضائها الأبوي وصولاً إلى فضائها الجديد، فهذه المجاوزة المادية ليست سوى قمة الجبل الدلالي الذي تختفي مساحته العظمى أسفل المحيط النصي للرواية.

فارتحال «محمود» و«كاثرين» إلى الواحة هو في حقيقته ارتحالٌ معرفي تتغيّا عبره الذاتُ إعادةَ قراءة الآخر المختلفَ - وإن لم تكن واعية في بداية تجربتها بالقيمة المعرفية لهذا الفعل - إنه نوع من الخروج المستقطِب لفعلي البحث والاكتشاف؛ البحث عن الآخر الغائب المنزوي في فضاء تظنه الذات بعيدًا عنها، واكتشاف الذات حقيقتها التي

تترسم ملامحها بهدوء في أثناء مقاربة هذا الآخر، وذلك عندما يتبيّن للذات أن هذا الآخر هو أحد تجلياتها، ووجه من وجوهها المتعددة، ونمط من أنماطها المتشعبة، ومن ثمَّ يغدو خروج البطلين – على مستوى القراءة التحليلية – خروجًا نقديًا هدفه إعادة قراءة الشخصية الإنسانية على مستويين: مستوى التجربة الاجتماعية المحيطة بالإنسان، ومستوى التاريخ الذي يجب أن نتلقاه بعين فاحصة حتى نستطيع أن نفهم الإنسان وهو يبدع نفسه وثقافته وحضارته. يتبين لنا هذا كله عندما نطرح على أنفسنا سؤالًا منطقيًا حول أسباب اختيار السارد «واحة سيوة» ليجعلها الفضاء الرئيس للرواية، وبالطبع لا يمكن التعامل مع هذا الاختيار بوصفه اختيارًا اعتباطيًا، وذلك لانتفاء الصفة المجانية عن الممارسات الإبداعية، ولأن الفضاء المكاني[٤] يمثل أحد أهم المقتضيات السردية التي لا يكتمل العمل السردي إلا بحضورها، ولا تتحقق قيمه الدلالية الكاملة سوى بمُساءلة هذا المكوّن النصي، إذ يشكّل الفضاءُ المكاني «مبدأ فاعلاً في بناء النص، ويؤسِّس لشبكة تنطلق منها الأحداث، وتبرز نتائج الحكاية، من أجل بلورة المتخيل»[٥]، ومن ثم فمن الحتمي أن يكون هذا الاختيار مُتناغمًا مع أهداف السارد

التي تتكشَّف بمقاربة النص، فسيوة فضاء مكاني ينفصل عن المرجعية التاريخية والاجتماعية للبطل بوصفه ابنًا وفيًا لمدينة القاهرة، ومن ثم يبدأ في هذه اللحظة تخلُّقُ ثنائية موازية على مستوى النص المسكوت عنه، وهي ثنائية المدينة والصحراء، فمحمود المعادل للمدينة يدخل في مواجهة مباشرة مع البدو الممثِّلين للصحراء، وبالطبع فإن هذه الثنائية تحيل إلى ثنائية أكثر عمقًا هي ثنائية المتطور الجاهل والمتأخِّر العارف، والجهل والمعرفة هنا لا يشيران إلى دلالتهما العامة وإنما إلى دلالة خاصة تتعالق بحدود معرفة تقاليد المكان ومفرداته أو الجهل بهما، فمحمود القادم من القاهرة يصطدم بجهله مفردات هذا الفضاء، وهنا تتجلّى لعبة السارد بالغة الدهاء في جعل هذه الثنائية محيلةً إلى أحد مظاهر العلاقة الجدلية بين الشرق والغرب، ونقصد به القطيعة المعرفية التي تفصل بينهما، وهي القطيعة التي تترسخ لدى الطرفين بفضل تبني كل طرف صورًا نمطية للطرف الآخر وتوارث هذه الصور وتداولها دون إخضاعها للمُراجعات الذهنية المستجيبة للتغيرات على مستوى الممارسات الواقعية. ويعد فعل الخروج، وما يختزله من رغبة ملحة في المعرفة، هو الخطوة الأولى للنجاة من شرك هذه

القطيعة المعرفية بالارتحال إلى الآخر والتعرُّف إليه عن قُرب.

ويفعِّل خروجُ «محمود» إلى الواحة عنصرَ المفارقة الذي يكسب النصَ مزيدًا من القيم الدلالية؛ «فمحمود» مواطن مصري، وهو أحد أدوات النظام المصري في هذا العصر- بداية احتلال الإنجليز مصر- بما يطرح توقعًا منطقيًا بإحكامه السيطرة على ما يقع تحت سلطته، هذا الإحكام الذي يُفترض أن يكون إحكامًا معرفيًا على الأقل، وذلك بأن يدركِ مفردات هذا السياق بصورة استباقية، وهنا تتولّد المفارقة الدرامية، عندما يتبين لنا أن البطل لا يعرف شيئًا عن القيم السائدة في هذا السياق الجديد الوافد إليه، وتزداد حدة المفارقة عندما تكشف الأحداث أن «كاثرين» الأيرلندية القادمةَ من سياق مختلف تمامًا أكثرُ قدرة - من «محمود» - على فهم مُعطيات هذا السياق، تقول كاثرين:

«قرأتُ كلَّ شيء عن هذه الصحراء وعن سيوة قبل أن نبدأ الرحلة - كل ما جلبته معي من أيرلندا من كُتب الرحَّالة والمؤرخين وكل ما استطعتُ أن أجده في مكتبات القاهرة. اعتقدتُ أني لن اكتشف جديدًا ولن يدهشني شيءٌ. درستُ كلَّ المكتوب عن الطريق وعن الآبار والكثبان والعواصف»[٦].

فالتباين بين ما يُفترض أن يحدث وما حدث بالفعل يجعلنا نعيد قراءة الموقف بصورة أكثر انفتاحًا تجعل من «محمود» مُعادلاً لأي طرف يدخل في إطار مواجهة مع الآخر بدلالاته المتعددة؛ فالواحة هنا تصير دالاً رمزيًا عن أحد مكونات الذات الحاضرة في صورة الوطن الذي يشكِّل «محمود» أحد ملامحه، وعليه يصبح افتقارُ محمود القدرة على التعاطي مع مفردات هذا السياق وجهله بتقاليد المكان وماهية شبكة العلاقات الاجتماعية التي تحكم ممارسات أفرادها علامةً على النقص الحاد في وعينا بمكوناتنا الحقيقية بمستوياتها المتعددة، هذا النقص الذي لا نتبين مأساويته إلا بوقوعنا تحت طائلة الوعي التاريخي الذي يدفعنا إلى هذه المناطق الخفية ليستثير وعينا المحدود بها، فعلى الرغم من أن«محمودًا» لم يرغب قط في الذهابِ إلى الواحة، فإن خروجه إلى هذا الفضاء كان خروجًا ضروريًا بفضل سطوة الممارسة التاريخية [بتجلياتها المعرفية] التي تحفز الذاتَ إلى مجاوزة فعل تفتُّح لحظات الدهشة الأولى والوصول إلى الانفتاح الكامل على طقوس المجتمع الجديد وإكمال النقص الحاد في دائرتها المعرفية، فالنقل الإجباري الذي يتعرَّض له البطل هنا هو في حقيقة الأمر اختياره الوجودي

الذي تكفَّل السياقُ بتحقيقه بالإنابة عنه، تعاطفًا معه واستكمالاً لمعرفته الناقصة، مما يدخل بالنص في إطار أنثربولوجيا الذات العربية المرتكزة في كثير من الأحيان على بلاغة الأسطورة وعبق النبوءة التي تظل المسارات الدرامية لذات البطل مشدودة إلى مفرداتها، فانتقال «محمود» من عالمه القاهري إلى عالم الواحة يصبح انتقالاً ضروريًا تقف وراءه قوةٌ خفية تدفع الذات للتخلي عن رؤيتها القاصرة المرتبطة بالفضاء المكاني المحدد الذي عاشت فيه طويلاً، مستبدلة بها رؤية تستلهم مبررات انفتاحها بانتقال الذات إلى فضاء مكاني جديد يحمل في منعقداته خبرةً عتيقة بسكانه وبالآخرين الحاضرين خارجه، ويعتمد قيمًا تفارق نظيراتها المعتمدة خارجه، إن «سيوة» تصير هي المساحة المكانية التي تقدِّم للذات الفرصةَ المثالية لكي تقرأ ماضيها بُغية إعادة تشكيل وعيها بنفسها وبالآخرين، من خلال ما تطرحه عليها من مواقف اختبارية.

فارتحال الذات إلى سياقها الجديد وتعاملها مع شخصيات ذات حمولات أيديولوجية مختلفة، وممارسات سلوكية متباينة، يمثِّل ارتحالاً للذات داخل نفسها، فالشخصية المرتحلة لا تكتفي بالمشاهدة، فسرعان ما تنغمس

في شبكة العلاقات الجديدة التي تغدو هي نفسها إحدى عناصرها المركزية، وبمقدار قدرتها على تشظية المسافة الفاصلة بين مفردات سياقها السابق ومفردات سياقها الجديد يتحقّق لها بلاغة اللقاء أو عدمها، ففعل الخروج يكون سببًا في إدرك الذات أنها لا تعيش بمفردها في هذا العالم، وأن سياقها الحقيقي لا يتحدد بالمساحات الجغرافية الضيقة، وإنما يتحدد بمساحات التوافق - أو التعارض - مع الآخر، وهو ما يجعل خروج «محمود عبد الظاهر» إلى الواحة تجربةً معرفية تكتسب فيها الذاتُ خبرات جديدة، ففي هذه الرحلة يكون الخروج لمعرفة العالم واختبار الذات، واكتشاف أزمتها الحقيقية التي يكشفها هذا المونولوج الذي يناجي فيه البطل نفسه:

«أزمتي، تسألني كاثرين عن أزمتي، أسأل أنا نفسي، ها هي أزمتي، في لحظة واحدة بانت أزمة محمود عبد الظاهر الحقيقية، في ثوان معدودة سقطت صورة ماضٍ كاذب رسمتُه لنفسي وسقطت معها أفكاري المنافقة عن الحياة والموت»(٧).

إن البطل هنا يبدأ في اكتشاف أزمته الحقيقية، هذا الاكتشاف الذي ساهمت في تحققه تجربةُ الخروج إلى الواحة

بمصاحباتها كافة، هذه التجربة التي جعلته يستعيد ماضيه ليخضعه للقراءة من منظور آني أكثر انفتاحًا نتيجة الخبرات المكتسبة في أثناء ممارسة تجربة الخروج وما أفرزته من تطور في وعي الذات، وهو ما يعضد البعد الفلسفي الذي ميز فعل الخروج على مستوى الإبداع العربي، ففعل الخروج اكتسب «صبغة فلسفية تبحث في قضية الوجود الإنساني..ومصير الذات وعلاقاتها بمن حولها وبنفسها أيضًا»[٨]، فموقف الذات يتغيّر بشكل حاد من ماضيها وحاضرها وكذلك مستقبلها، ويمكننا في هذا الإطار أن نمثِّل بتغير موقف «محمود عبد الظاهر» إزاء «الصحراء» «والموت»، هذا التغير الذي يشكل ملمحًا مهمًا من ملامح التبدُّل الذي طرأ على وعي الذات.

يبدو موقف «محمود» من الصحراء منذ بداية الرواية موقفًا معاديًا يجعل الصحراء صنوًا لمشاعر الفقد؛ فقد الماضي بمصاحباته الإيجابية جميعها، وفقد الحاضر الذي يربط بين الصحراء والموت، وفقد المستقبل الممتد في ليل هذه الصحراء، غير أن انزياحًا حادًا يحدث في رؤية البطل للصحراء، مما يجعله يعدل عن موقفه السلبي منها، وبدهي أن يصيب هذا التباينُ المتلقي بالدهشة، وهنا يستعين السارد

بكاثرين لتنوب عن المتلقي في تغذية النص بانطباعات الدهشة مما يمكنه من تفسير هذا التباين عبر ممارسة سردية منطقية ومشروعة، تقول «كاثرين» وقد بدت غير متفهمة لأسباب هذا التباين في موقف «محمود» من الصحراء:

«في كل لحظة تحمل لي هذه الصحراءُ جديدًا، ولكنْ محمود هو الذي يفاجئني، يقول إن الصحراءَ تنتشر داخل نفسه، ليت هذا كان صحيحًا، ما أغناها هذه الصحراء، لكني لم ألحظ أيضًا قبل ذلك أن الطبيعة خارج الصحراء تستهويه، لم يتوقف أبدًا أمام أشجار أو زهور، لم يقل مرة إن البحر يفتنه أو النهر»[٩].

إن النضج الدرامي للسارد هو الذي يخول له أن ينسج من الموقف المؤطَّر بالحدود السلبية موقفًا مفعمًا بالإيجابية، إنها المفارقة التي هي «بناء رسالة بحيث تتضمن الفكرة ونقيضها ووعي المتلقي بذلك»[١٠]، هذه المفارقة التي تتحقق عبرها بلاغةُ السرد «فلا نستطيع أن نكشف بلاغة الأدوار السردية دون أن يكون للمفارقة دورها الفاعل في توليد الصورة والقبض على الدلالة الروائية»[١١]، وتتبدى المفارقة هنا عندما يورد السارد حدثًا يبدو معضدًا لموقف الذات السلبي من الصحراء، قبل أن يجعل من هذا الحدث نفسه

بؤرةً تنطلق منها الذات لتعيد تقويم سياقها الفائت ومسيرتها الماضية في حضرة المعطيات الجديدة المكتسبة بفضل خبرة استقبال هذا الحدث، والحدث المقصود هنا هبوب رياح عاتية من الصحراء في أثناء ارتحال قافلة البطل إلى الواحة، الأمر الذي يجعله عُرضةً للهلاك، مما يحفز دليل القافلة لأن يصرِّح بأن خبرته في الصحراء قد علَّمته ألا يأمن مكائدها:

«وقال وكأنَّه يدافعُ عن نفسه: ليس هذا موعد العاصفة، أتت مبكرة شهرًا على الأقل عن موعد العواصف، جبتُ هذه الصحراء عمري كله، وأعرفُها مثل كف يدي، أحفظ دروبها ومواسمها، ولكنَّها تغدر، مهما صاحبتها وآمنت لها يمكن أن تخونك»[١٢].

يبدو من الطبعي أن نتوقع زيادة في تسليب[١٣] موقف «محمود» من الصحراء قرينة الموت والضياع والفقد، غير أن تبدلاً حادًا يحدث في موقف «محمود» من الصحراء، مما يطرح توقعًا مبدئيًا بتوافر عدول موقفي تجاه فضاء سيوة القادم الذي تمثل الصحراء بوابته الإرهاصية، إن «محمودًا» يعيد قراءة موقف الصحراء المتسم بالغدر والخيانة - على حد تعبير الدليل - في ضوء خبرته القديمة المرتبطة بملابسات

فعل الغدر، فيستدعي من الذاكرة أحداثًا تعود إلى بداية تعيينه التي تلازمت مع بداية احتلال الإنجليز الإسكندرية ومصاحبته لرفيقه «طلعت» وتعرضهما لإطلاق نار من قبل بعض العُربان الذين كانوا ينهبون المحلات، حيث يكتشف «محمود» من خلال حواره مع قائدهم أنهم ينفِّذون أوامر المحافظ «عمر باشا» الذي ينفذ بدوره أوامر الخديوي الذي استعان بالبوارج الإنجليزية لحماية عرشه من «عرابي»، يتذكّر «محمود» الطلق الناري الذي أصابه، وهو ما لم يشفع له عند مأمور القسم الإيطالي الذي أرسل إلى القاهرة برقيةً تتضمن شكوكه في تواطؤ «محمود» مع مثيري الشغب في الإسكندرية مما كان سببًا في إنهاء انتدابه إلى الإسكندرية وعودته إلى القاهرة، يتذكّر زميله الضابط «محمد عبيد» وهو رابض على مدفعه يهاجم الإنجليز حتى صهرته حرارة مدفعه، يتذكّر الضابط «يوسف خنفس» الذي خان جيش بلاده في التل الكبير، وقاد الإنجليز ليغدروا بعرابي ليلاً، يستعيد «محمود» هذه الذكريات لا ليجترها ولكن ليعيد قراءتها في ضوء المستجد الآني، فيعقد مقارنة بين خيانة الصحراء وغدرها وخيانة الخديوي وغيره من أتباع السلطة.

إن وعي البطل لا يتبدّل بالصحراء الحالية أو القادمة،

وإنما بالصحراء الذهنية التي كان يعيش فيها، فكيف استطاع أن ينسى هذه الأحداث كلها، ولماذا أسقطها من ذاكرته، ولماذا يستعيدها الآن، الآن فقط، وهنا، في قلب الموت الموشك، إنها لحظة التنوير التي تبعث الماضي الذي كنا نظنه ميتًا، لنتبين بفضلها أنه ما زال حيًا بداخلنا وإننا وإن تجاوزناه ماديًا فإننا نظل مرتبطين به روحيًا وذهنيًا، فواقع الصحراء المأزوم يلقي بأشعته السحرية على الماضي لينير به مستقبل الشخصية ويزيد من وعيها بتفصيلاتها التي تعيد تركيبها بصورة تدريجية تكسب الذات مزيدًا من العمق الفلسفي وتمنح الشخصية كثيرًا من التميز على مستوى الحضور، وتعمّق وعيها بماضيها وحاضرها ومستقبلها، هذا الوعي الحاضر عبر مونولوج طويل:

«أسأل نفسي عن الخيانة، سألتُ نفسي كثيرًا لماذا خان الباشوات والكبار الذين يملكون كل شيء؟ ولماذا يدفع الصغار دائمًا الثمن؟ يموتون في الحرب، ويُسجنون في الهزيمة، بينما يظل الكبار أحرارًا وكبارًا..لماذا يرحل عبيد في عنفوانه مثل طير يمرق في السماء بسرعة، ويعيش خنفس دهرًا كأنه لن يمت أبدًا؟ لماذا خان؟ لماذا نخون؟ ويقول الدليل إن الصحراء تغدر لمجرد عاصفة أتت على غير أوانها،

تعال أحدثكَ أنا كيف يكون الغدر»[١٤].

يتكشّف من خلال هذا الخطاب الذي تفضي به الشخصية إلى نفسها تطور وعي الشخصية بذاتها باعتباره خطوة رئيسة لتحقيق وعيها التالي بالآخرين، إن شخصية البطل تؤسّس بذلك شكلاً من أشكال التواصل، ولكنه تواصل أكثر حميمية منه في حال الحوار الخارجي«الديالوج»، تواصل بين صورتي الشخصية؛ الأولى البادية في الخارج، في حيز الوعي، والثانية الكامنة في الداخل، في حيز الوعي الأكثر عمقًا حيث «تمتد صحراء أخرى داخل نفسي، لا شيء فيها من سكون الصحراء التي نعبرها، صحراء مليئة بالأصوات والناس والصور..كلها ترتد إلى ماض ميت، لكنها تطاردني طوال الوقت»[١٥]. إنها البداية الحقيقية للقاء البطل ذاته، والخروج من أزمة العزلة المفروضة عليه، والثورة على الماضي والحاضر معًا، إنه الوعي المتطور الذي نجحت الصحراء في منحه للبطل.

وكما تغيّر وعي «محمود» بفضاء الصحراء وما يجترحه من دلالاِت، يتغيرِ وعيه «بالموت»، فمحمود يقترب من الموت داخل فضاء الواحة، إن لحظة الاقتراب من هذا الفعل الرجيم تصير هي أصدق اللحظات التي يمكننا من

خلالها اكتشاف حقيقته، هذه الحقيقة التي تعوقنا عن الوصول إليها مجموعةٌ من السياجات الذهنية المتوارثة، التي استطاع البطل - المنفلت من واقع مشحون بعوامل اليأس والفقد والغربة - أن يحطمها، لينفذ إلى قلب الحقيقة المتدثرة بالتجليات الصوفية النازقة، فالبطل القاهري يعيد اكتشاف فعل الموت بفضل فاعلية الأزمة التي أضحى أحد أطرافها، مما ينتقل بالموت من طبيعته الذهنية الغيبية إلى طبيعة مفعمة بالنمذجة والتجسُّد الحي، فالبطل يتعامل مع الموت عبر رؤية تصارعية تتحداه وتطلب إليه المبارزة في لهجة بطولية تذكرنا بأبطال الملاحم الإغريقية في تحديهم السافر للآلهة:

«فليأت، هو مؤلم ولكنه ليس مخيفًا، فليأت بسرعة»[١٦].

لا يمكننا فهم الدور الوظيفي لهذا التبدل الحادث في موقف البطل من الموت إلا إذا أدركنا أن «سيوة» بالنسبة إلى البطل كانت فضاء مُعادلاً للموت، هذا الربط الذي عضدته عواملُ عدة منها إشارات «المستر هارفي» ناظر الداخلية البريطانية الذي يعدد - بطريقة مباشرة وغير مباشرة - المخاطر التي تنتظر المأمور في هذه البقعة البعيدة، إن هذا الربط الإلزامي بين الذهاب لسيوة والسير إلى الموت يبدو مُتعمَّدًا من قبل السارد، هذا التعمد الذي يقودنا للنظر في

تعديل موقف «محمود» من الموت باعتباره إرهاصًا لتغير موقفه - ولو في إطار من اللاوعي السردي- من تجربته الجديدة، يقول محمود:

«قلتُ وأنا لا أزال في دهشة من نفسي لم يكن مخيفًا جدًا.

غمغمت كاثرين: ما هو؟

الموت...ولم أستطع أن أشرح لها كيف أن قرب الموت هو الذي جعله أليفاً ومرغوبًا....إني كنتُ أخافه مثلهم، لكنه حين اقترب مني ولامستُه وجدتُه ناعمًا ورقيقًا، يهمس لي تعال، كلما أتيتُ أسرع، كلما اقتربتُ كان أفضل، ليست أول مرة أواجه فيها الموت، أما الآن في هذه الصحراء فهناك شيء لا أستطيع شرحه، إغواء أو نداء»[١٧].

إنه التغير المفضي إلى جعل الذات من الموت خيارها الوجودي الذي تلجأ إليه بوصفه الحل الأخير لمجاوزتها واقعها المأزوم، وتحقيق الانفتاح في منظورها، وهو ما يتجلّى عبر المشهد الأخير من الرواية حيث يتجسّد الموت في صورة المخلص القادر على انتشال الذات من واقعها المشوش وتحقيق الطمأنينة إليها في مشهد تختلط فيه أوشاج الواقعية بعبق الأساطير ونزق التجليات الصوفية «أخرجتُ أصابع الديناميت من الجرابين، ودخلتُ المعبد، هنا كثير من

الأصابع تحت المدخل الذي يسند الصرح، ثم إلى الداخل، هناك بقايا أعمدة تصنع مداخل ودهاليز مليئة بالنقوش، نقوش الموتى..يجب أن أسرع أشعلتُ طرف الفتيل الممتد من أسفل الصرح، ووقفتُ أنتظر، لماذا تتحرك الشرارة بهذا البطء؟ هيا أيتها النار المقدسة التهمي المعبد المقدس لننتهي من هذه الحكايات كلها..انفجارات ومطر من أحجار تتطاير في الفضاء، كنت أتمناها نارًا تشعل المعبد كله..سامحيني يا مليكة كنتِ أشجع مني، وسامحيني يا فيولا لأني لم أنتظرك، وسامحني يا إبراهيم فها أنا أسبقك كما وعدتكَ، ولكن الأحجار تسقط حولي لا فوقي، فلماذا أنتظر في الخارج؟ هل سيعاودني الجبن في آخر لحظة؟ لا، أنا آت، جري إلى داخل المعبد..يرتطم الحجر برأسي فأسقط ويحل نوم، لكني أصحى مرة اخرى، أمد يدي إلى رأسي ورقبتي، فأحس باللزوجة وسخونة الدم..لم يكن هناك ألم.. وتوهج فجأة نور في داخلي، نعم، الآن يمكن أن أرى كل شيء، أن أفهم كل ما فاتني في الدنيا أن أعرفه، أحاول أن أرفع رأسي فلا أستطيع، يخبو النور وتحل هجمة السبات الثقيل، وأسمع صوتًا متهدجًا أجش يزعق باسمي كأنه يبكي، فأقول وأنا أغمض عيني شكرًا لك لأنك تأخرت»[١٨].

إذا كان فضاء سيوة وحضور البطل داخله هو الذي فجر وعيه المغيَّب بذاته وتاريخه، فإن هذا لا ينفي أن فضاء الإسكندرية كان الفضاء الذي نجح في التشويش على المعايير الفاسدة التي رسخها فضاء القاهرة بجلبته ونفعيته وفردانيته، ومن ثم يصبح كل فضاء من هذه الأفضية الثلاثة ممثلاً لمرحلة من مراحل تطور الشخصية، فالقاهرة هي الحاضنة لمرحلة محمود اللاهي المكتفي بذاته والمنشغل بمغامراته العابثة التي تغيّب عنه رؤية واقعه، والإسكندرية هي المستثيرة لوعيه الخامل عبر ما وفرته له من أحداث جعلته ينعتق من سطوة الجو القاهري ويبدأ في اكتشاف حقيقة واقعه التي لم تظهر له بشكل جلي سوى بتوافر فضاء سيوة، ومن ثم يمكننا القول بأن دور هذه الأفضية في تطور وعي الشخصية يكشف عن خصوبة عنصر الفضاء المكاني الذي يخلق مواءمة دلالية مع بقية المقتضيات السردية وما يطرأ عليها من تغيرات، وبصورة خاصة مع عنصر الشخصية الحكائية حيث يظهر «الفضاء المكاني من خلال اشتغال ثلاث مكونات سردية هي المكان والزمان والشخصية»(١٩) وذلك باعتبار أنه «لا يمكن الحديث عن شخصيات وأحداث إلا في إطار المكان والزمان باعتبارهما الفضاء المحيط

بالشخصية والمتغلغل في وعيها الداخلي كذلك»[٢٠]، فالفضاء المكاني يدخل في إطار علاقة توافقية مع الشخصية من خلال استجابته السريعة للتحولات التي تطرأ على شخصية البطل، ليصير الفضاء المكاني - من هذه الناحية - عونًا مهمًا للمتلقي لكي يدرك حدود التحوّل في دور الشخصية، لذلك يرى «جيرالد برنس» «أن المكان يمكن أن يلعب دورًا مهمًا في السرد، وأن سمات الأماكن.. يمكن أن تكون مهمة وتؤدي وظيفة موضوعية وبنيوية»[٢١].

ب-٢- الاغتراب.. اللقاء المُفتقَد

يمثل فعل الاغتراب أحد العناصر المركزية المؤسِّسة لشخصية البطل، ويغتني هذا الفعل بتنوعه بين مظهرين رئيسين يدخلان معًا في إطار علاقة تكاملية، وهما الاغتراب المادي الناتج عن مفارقة المساحة المكانية التي تنتمي إليها الذات، والاغتراب النفسي - وهو المظهر الأكثر حيوية من الناحية الدرامية - الناتج عن الانفصال على مستوى وعييّ الذات وجماعتها الجديدة نتيجة التباين في موقف كل منهما تجاه القضايا المختلفة.

ولا شك أن بداية النص - الراصدة لمفارقة البطل لفضائه القاهري وخروجه إلى فضاء جديد - تؤدي دورًا

رئيسًا في استمالة المتلقي باتجاه شخصية البطل؛ عندما يسهم في الانتقال بشخصية «محمود» من الدائرة المفهومية للشخصية الاعتيادية إلى الأفق الدلالي للشخصية المغتربة، فالنص يجعل الظهور الدرامي الأول للبطل مرتبطًا بالمفارقة الإجبارية التي «تشي بغربته التي تحدّد جانبًا من سلوكه مع من حوله»[٢٢]، فعلى الرغم من كون الفضاء المكاني الذي يخرج إليه البطل «بؤرة مكانية صغيرة..ولكنها تحتشد بدلالات الاغتراب»[٢٣]، ليصير الاغتراب أحد مراكز الثقل المفهومي لشخصية «محمود»، وهنا يغدو البطل مُتمتعًا بميزات الشخصية المغتربة؛ وأهمها امتلاكها الحق في الاكتشاف والتجريب، وتمتعها بهامش حرية الوقوع في الأخطاء، الناتج عن الاختلافات القيمية بين السياقين الوافدة منه - أو بالأحرى الخارجة منه - والوافدة إليه، وكأن فعل الاغتراب يمنح البطل صك الغفران أمام المتلقي للظهور بوصفه بطلاً ذا طبيعة بنائية خاصة تفارق الصور التقليدية للبطل التي تعتمد في معظمها على قيام البطل بأفعال مثالية على المستويات العملية والأخلاقية والقيمية، هذه الأفعال التي ترشحه لدور البطولة، فحضور البطل بكونه نموذجًا للشخصية المغتربة - بفضل فعل الخروج -

«يفتح أفق التوقع لهذا الكم من الأحداث التي تمر به، بما تتيحه تلك الغربة من توسيع لمسرح الأحداث»[٢٤].

ففعلُ الخروج يهيئ أفقَ انتظار المتلقي لاستقبال الصدام الضروري بين «محمود» المنتمي إلى سياق مختلف، وأهل الواحة «الأجواد والزجّالة» المنتمين إلى السياق الجديد؛ وذلك عندما يقوم المتلقي «بمزج الأفقين، أفق الماضي وأفق الحاضر حتى يحقق تفسيرًا يقوم على ملء فراغ النص وإنهاء مراوغته»[٢٥]، بحيث تغدو صورة البطل مؤطّرة - في الخلفية الإدركية للمتلقي - بحدود البطل المغترب الثائر على ماضيه والحالم بمستقبله، ومع تتابع الصدامات - الناتجة عن التباين بين الرغبتين- يزداد تعاطف المتلقي مع البطل الذي يجد ذاته في مواجهة أكثر مظاهر الغربة قسوة باكتشافه أن مفارقته لسياقه الأول لم تحقق له الراحة المتغياة نتيجة رسوخ المنظومة القيمية المعارضة له في سياقه الجديد «إنه أقصى صور الاغتراب، فهو اغتراب زمني ومكاني في نفس الوقت»[٢٦]، فإذا كان الاغتراب المكاني واضحًا في مفارقة الأحباب والذكريات، فإن الاغتراب النفسي يتحقق من خلال تأثيرات اختلاف المنظومة القيمية الأخلاقية للبطل عن نظيرتها السائدة في السياق المحيط به.

يقوم فعل الارتحال بهذا عندما يجمع - على مستوى القراءة التحليلية المستندة إلى السلطة النصية - بين الشيء ونقيضه، أو بصورة أكثر تفصيلاً بين الغربة وملابساتها، والوطن ومفرداته؛ إن «كاثرين» تدرك القيمة الحقيقية لمفهوم الاغتراب في تجلياته الإيجابية بوصفه مجاوزة للسياق لا بغرض الانفصال عنه أو إحداث قطيعة معه وإنما بغية إعادة تشكيل العلاقات الثنائية - بحضورها الرمزي المنفتح - بعيدًا عن ضغوطات الواقع ومأزوميته «إذ تعتبر الغربة عنصرًا رئيسًا في ظهور الجماعة المتآلفة..تلك الجماعة التي تمثل نقيضًا للغربة بما تخلقه من ألفة ودفء»[٢٧]، فالاغتراب هنا يغدو ممارسة تجديدية تفتح للذات مسارات جديدة توقظ فيها الغواية الإنسانية الحاضرة بحضور الإنسان، هذه الغواية التي كانت سببًا في حضوره الأرضي، غواية اكتشاف المجهول وتلمس دروبه والاستمتاع بجماليات الممارسة الاستكشافية، إن خروج «كاثرين» في هذه الحالة هو خروج طوعي بهدف تجديد الدماء في شرايين علاقتها بمحمود وهي ما تصرح به فتقول:

«..فهذا هو الرجل الذي أعشقه، شجّعتُه على قبول المهمة على أمل أن تغيرّه الرحلةُ الطويلة، وأن يبعث الخطرُ

روحَه الهامدة»[٢٨].

فالذات هنا تخلق لنفسها حالةً من حالات الفَقد المتعمد للفضاء الأصيل، بحيث يتم إيقاظ الحنين إليه في قلبها وعقلها، عبر حصولها على ما يحقق لها أهدافها، كل ذلك يتم عبر البوابة الدرامية لفعل الاغتراب الذي يغدو فعلاً دائريًا، تدرك الذات قبل الإقدام عليه أنها لا تفعله سوى لتعميق حضورها الداخلي لا الخارجي، ويصير التواصل في الغربة حدثًا دراميًا يغازل رصيد المتلقي المعرفي والجمالي المشبع بأخبار لقاء الأحباب والأصدقاء في الأفضية المكانية الغريبة منذ كان الشاعر القديم يقهر غربته بأحاديثه إلى ناقته ومع صاحبيه المُتخيلين، ومناجاته لحبيبته واستحضار صورتها الوهمية وتشخيص حضورها الذهني لمجاوزة ضعفه أمام الصحراء، وتعضيد موقف الذات أمام المساحات الكونية المتسعة، وكأن ما نفقده في فضائنا القريب نسعى إلى تحقيقه في الأفضية البعيدة، فنصير في حاجة إلى التواصل مع الذوات المتناغمة معنا في الغربة أكثر من حاجتنا إليها في الوطن.

إن وعي «كاثرين» العميق بحتمية الابتعاد المادي لتحقيق التواصل الروحي ظل وعيًا خاملاً لم تستطع تفعيله مع «مايكل» زوجها الأيرلندي السابق الذي تزوجها على

الرغم من أن المؤشرات كانت توحي بأنه سيتزوج أختها «فيونا» الأصغر والأجمل والأذكى:

«عرضتُ عليه في بدء زواجنا أن نقوم برحلة إلى مصر، لأن مصر القديمة طالما فتنتني، ولأني أملتُ لو سافرنا بعيدًا لأن ننجح في التقارب والتفاهم، قلتُ: إننا سنقتسم تكاليف الرحلة، لأن ما تركه لي أبي كان يكفي لذلك، لكن مايكل اعتبر مجرد الفكرة دليلاً على الجنون، سفه وتبذير دون معنى»[٢٩].

إن «كاثرين» كانت ترى في مجاوزة فضاء أيرلندا والارتحال إلى مصر فرصة عظيمة لتحقيق اللقاء بينها ومايكل، وكأنها تأمّل نفسها بإعادة تشكيل شخصية مايكل فور مجاوزتها الفضاء المؤطر لحضوره، إن «مايكل» هنا نموذج للنفعية الغربية برؤيتها المادية العقلية الجامدة المفتقدة إلى الحيوية الشعورية، إلى لحظات النزق الرائقة، إلى المغامرة، فالسارد يستحضر شخصية «مايكل» ليؤكد أنه ليس ثمة سياق نقي على المستويين السلبي أو الإيجابي، فمايكل هو ابن السياق الذي أنتج «كاثرين» على الرغم من التباين الشديد بينهما، إنها النماذج الإنسانية التي تحضر هناك كما تحضر هنا مجردة من جنسيتها لصالح إنسانيتها وطابعها

الكوني، إن السارد بهذا يلقي ضوءًا على الآخر البعيد ليزعزع النموذج الذهني للآخر الراسخ في وعي المتلقي العربي، باعتبار الآخر كائنًا مفارقًا لنا على المستويات كافة، فالسارد يعيد للآخر إنسانيته التي سلبناها بحصره في نموذج ذهني واحد قد تتغير ملامحه من شخص لآخر ولكنه يظل في الحالات كلها نموذجًا متعاليًا ينتمي إلى المتخيل أكثر من انتمائه إلى الواقع «وهذه الدعوة إلى النظر إلى الأوروبيين على أنهم ليسوا مختلفين يبدو أنها محاولة من الراوي لحل عقدنا – عقد النقص والاضطهاد – التي ننظر من خلالها إلى أوروبا ونتعامل من خلالها مع الأوروبيين، كما يبدو أن – مع الكاتب – يرى فيها الحل الأمثل لفض الإشكال الأساسي في عصرنا الحالي»[٣٠].

يمهّد السارد بهذا لفكرة اللقاء الممكن التي تتعضد من خلال زواج «محمود» المصري «بكاثرين» الأيرلندية اللذين تجمعهما أشياء كثيرة منها كره الإنجليز، فما فشلت فيه «كاثرين» مع «مايكل» تنجح في تحقيقه مع «محمود» فالقدر قد وهبها رحلة سيوة لتترجم إيمانها بدور الغربة في دعم التواصل مما ساهم في ارتفاع الإيقاع الدرامي للنص عندما نجحت الغربة في تحقيق هذا التواصل الذي افتقدا بعضه

داخل سياقهما القديم.

إن «كاثرين» بهذا تصير نموذجًا مثاليًا للذات المغامرة التي تجاوز مساحتها المكانية في سبيل تأسيس عالمها الجديد الذي تترسّم حدوده بفضل وعيها بأهدافها من ممارسة فعل المغامرة، فهي هنا ذات فاعلة عاشقة للسفر والارتحال ومتجاوزة لحالة السكون المميزة للذوات الخاملة، ذات ديناميكية متطورة تمتلك طاقة ذهنية وروحية تدفعها لمجاوزة واقعها المفروض عليها، واستشراف عالم مغاير يمثل واقعها الجديد، فعنصر الحركة الممثل لإحدى خصيصات كاثرين المميزة يُعد من أكثر القرائن تلاحمًا مع بنية الشخصية المغامرة التي هي «ذات ديناميكية...لا تمكث طويلاً في مكانها، بل ترحل خلف الطموح والرغبة في الحصول على شيء ما»[٣١]، فرفض «كاثرين» واقعها المعيش المفروض عليها في أثناء زواجها من «مايكل» يتوازى مع رفضها الحالة السكونية المهيمنة على ممارساته، مما يجعلنا بإزاء شخصية ديناميكية متحركة تقفز فوق الإيقاع الخامل للشخصيات الساكنة، لتصنع فرادتها النصية بوصفها شخصية مغامرة تبادر وتخطط وتقتحم وتجاوز وتجيد التعامل مع المواقف المعقدة مفارقة بذلك ضعفها الإنساني وما يتعالق به من

خمول وسكون. فكاثرين نموذج للذات المتذرعة بالشجاعة السافرة التي تخول لها الرهان على إمكاناتها الروحية والدخول إلى أفضية غريبة عنها، وكأنها تغامر بذاتها في سبيل الانعتاق من أسر واقعها بغض النظر عن الملامح الجمالية المتوافرة في هذا الواقع.

الإسكندر الأكبر.. اللقاء المُستحيل

تتبدى حنكة المبدع في قدراته على تحقيق التكافؤ بين مُتعته الخاصة ومتعه القارئ، ويمكننا تحديد مسببات متعة الكاتب الخاصة هنا في رغبته في تصدير حالة الانتشاء المعلوماتي الناتجة عن تعمقه في التعاطي مع مسرودات أخرى إلى متلقيه، ولأن مبدعنا واحد من هؤلاء المحنّكين فإننا نلفيه يتمكّن بسهولة من استقطاب حكاية تتلفح بالسمة الخارجية الطارئة - أي حكاية لا تنتمي إلى الحكاية الأصيلة بحكم نشأتها- ويقوم بإدماجها في بنية النص الروائي لتصبح جزءًا من مكوناته مُفيدًا منها في تحقيق دلالة النص الكاملة، فهذه الممارسة الإبداعية تتعلق بآلية التشكيل النصي والحركة الثنائية التي تنتجه من داخله ومن علاقاته بالمنظومة النصية الإنسانية.

وتعد حكاية «الإسكندر الأكبر» التي تحتل ما يقرب من

اثنتين وعشرين صفحة من صفحات الرواية واحدةً من أهم النصوص التي اكتسبتْ مواءمتها الداخلية بتفاعل النص الماثل/الحاليّ معها وقيامِه باستيعابها ضمن بنيته، مُفيدًا منها في تحقيق إنتاجيته الدلالية «وهذا طبيعي لأنها بنيات نصية مُستوعَبة في النص الذي يستغلها استغلالاً كبيرًا، وبذلك فإنها تصبح جزءًا لا يتجزّأ منه، وهذا ما يدفعنا إلى تجنب اعتبارها حشوًا، أو شيئًا زائدًا...ولهذا السبب أيضًا تصبح المُتفاعِلات النصية أيًا كان نوعها جزءًا في بناء النص وبنيته، وإنتاجيته الدلالية»[٣٢].

ويمكننا – بشكل مبدئي – إقامة تعالق سببيّ بين استدعاء السارد لهذ الحكاية وطبيعة الثقافة المحتضِنة للنص المستقطِب لها، فالاتّكاء على الخطاب التاريخي بوجه عام يُعد أحد المرتكزات الثقافية للأدبيات العربية، ففضلاً عن طبيعتنا الأنثربولوجية التي تجعلنا نرتبط بالماضي فإن الحدث ذا الحس التاريخي يؤدي دوره في تأطير النص السردي التخيلي بحدود الفكر التوثيقي المُتجذّر في وعي الذات العربية الإسلامية، الحافزة على توافر المرجعية التاريخية لما يتم سرده، والسارد، بمده روافد الفكر التوثيقي داخل النص، يقوم بالضغط على عقلية المتلقي لتحقيق هدفه

الإقناعي لأن «البنية الدلالية للعمل الإبداعي هى ثمرة التناسق الكلي للأجزاء والعناصر، فالتناسق يشكل روح العمل الإبداعي لأنه ينبع من الجماعة، فالفاعل الحقيقي للإبداع لا يتوقف على مستوى الفرد المبدع، ولكن على مستوى الجماعة، ودلالة التناسق تتجسد من خلال الانسجام بين الفردي والاجتماعي»(٣٣)، مما يجعل تفعيل هذا الانسجام شرطًا لتحقيق غاية السارد التواصلية وتفعيل قيمة النص الدلالية.

وبالطبع فإن خبرة المبدع الناجزة قد مكّنته من النجاة من شرك الرتق النصي الذي قد يفضح ممارساته التناصية[٣٤]، هذه الخبرة التي جعلته يؤسس حدثًا يرتبط ارتباطًا وثيقًا بإحدى الشخصيات الرئيسية للرواية، ليجعل هذا الحدث جسرًا دراميًا يصل بين المسرود وهذه الحكاية دون أية منعقدات منطقية أو نتوءات درامية حتى لا يفقد متلقيه الذي يستحضره باستمرار «فداخل كل نص يتحقق شرط القارئ الضمني، وكل نص يتشكّل ضمن تفاعلات وجود فاعل حقيقي وآخر متخيَّل، مقابل قارئ حقيقي، وآخر مُتخيل، وهو نسق يتشعب بحسب أبعاد النص، الذي هو تجربة محولة، تفترض قُرّاء حقيقيين ومُتخيلين»[٣٥]،

ويتمثل هذا الحدث في السر الذي تكشفه «كاثرين» لمحمود، وهو السر الذي شجعها على القدوم معه إلى الواحة، وحفزها على إقناعه بحتمية قبول المهمة، إنه غرامها القديم المتجدد بشخصية «الإسكندر الأكبر» وسعيها الدائم لكشف سر موته ومكان دفنه وغيرها من الأسرار التي تغدو الواحة [التي قدم إليها «الإسكندر» في يوم من التاريخ السحيق] فضاء مثاليًا للكشف عنها.

«..بينما نفطر سألتُها بشكل عابر: عن أي شيء تفتشين في هذه الآثار يا كاثرين؟ تصحبين معك كتبًا فيها صور المعابد، وأراك تقرئين فيها في البيت باهتمام، فما الذي تبحثين عنه بالضبط؟

- أبحثُ عن أعظم رجل في العالم، عن الإسكندر...سأعترف لك بسر: أنا لا أعرف ما الذي أبحث عنه بالضبط...جئتُ إلى الواحة مليئة بالأحلام، بأني سأكتشف شيئًا جديدًا وسط هذه الآثار، شيئًا لم يسجله المؤرخون القدامى ولا الرحالة الذين زاروا الواحة»[٣٦].

إن شغف «كاثرين» بشخصية «الإسكندر الأكبر» يجعلها تتحمل المصاعب كلها في سبيل تحقيق غايتها، فنلفيها تجاوز تجاهل نساء الواحة لها وعدم حديثهم معها - باستثناء

مليكة الجميلة - وتتغاضى عن نظرة الرجال لها بوصفها كافرة تحمل كتب السحر وتتفقد معابد الكفار- على حد تعبيرهم - وتدوس بيوتهم وتكشف عورات نسائهم، وتستسلم للعزلة الإجبارية التي فرضها عليها المحيطون وتكتفي بتواصلها المبهم مع «الإسكندر»، ويتعاطف معها القدر وينجيها من رغبة بعض أهل الواحة في التخلص منها وزوجها عندما يجعل كبير الأجواد «الشيخ صابر» يرهب الزجّالة والأجواد بأن هذه الفعلة قد تتسبب في حضور الإنجليز إلى الواحة، إننا لا نستبعد أن يكون غرام المبدع بشخصية «الإسكندر» - هذا الغرام الذي نلمح بصماته في كثرة التفصيلات التاريخية الدقيقة المتعلقة بشخصية «الإسكندر» التي يوردها السارد - هي التي وجهته إلى جعل «كاثرين» تغرم باللغة المصرية القديمة وتسعى، بطموحها في كشف سره، إنها الحيلة التي يتوسّل بها المبدعُ لإيراد هذه الحكاية التي يفيد منها في تحقيق نصية العمل باعتبار أن عملية التفاعل النصيّ/التناص من الأمور الضرورية لتحقيق نصّية العمل حيث «لا يمكن لنص أن يتأسّس كيفما كان جنسه، أو نوعه، أو نمطه إلا على قاعدة التفاعل مع غيره من النصوص، وفي هذا الإطلاق دليلٌ على أن التفاعل

النصيّ مُكوِّن من المكونات الأساسية لأي نص»[٣٧].

ترد الحكاية على لسان «الإسكندر» الذي يبدأها ويختمها - إمعانًا في إثبات نسب الحكاية الشرعي للنص الروائي - بمخاطبة «كاثرين» التي أقلقتْ روحه بسعيها الحثيث لانتهاك أسراره وكشف المسكوت عنه في سيرته، يقول الإسكندر:

«هذا أنا فمن أنت أيها الشخص الغريب عن بلدي وعن بلد آمون؟..فلماذا تقلقين روحي التي اختارت هذه الأرض الموحشة لتهيم فيها؟ تلحين بالنداء عليّ من دنياكم، وتطلبين شيئًا لا أعرف ما هو»[٣٨].

إن القراءة المباشرة تجعل من حكاية الإسكندر الواردة هنا حكايةً ذات نوازع تاريخية، غير أن النص يحول هذا المسرود التاريخي إلى مسرود يحيل إلى الحاضر المحكي أكثر من إشارته إلى الماضي، إن أزمة «الإسكندر» الحقيقية تبدّت عندما وطأت قدماه الواحة، ففيها شاهد مظاهر الخضوع التي تنطبع بها علاقةِ المصريين بالفرعون الذي صار مقدونيًا بقدوم «الإسكندر»، فالبطل الأسطوري ينبهر بمظاهر الولاء التي يكنها المصريون لحكامهم، ليعيد قراءة هذه الممارسة عبر منظور أيديولوجي يوجّهه إلى عقد المقارنة بين

الحضارتين الفرعونية والرومانية، ولكنها مقارنة مرفودة بالطبيعة التنميطية التي تجعل الحضارة الفرعونية الشرقية حضارة مؤسسة على الخضوع للحاكم الذي يغدو تبعًا لمعتقداتها متمتعًا بسلطة خاصة يكفلها له مركزه السياسي بوصفه رأس السلطة ومركزه الديني بوصفه إلهًا، في حين تغدو روما هي مركز العلم والفلسفة الذي يحفز الرعية إلى مجادلة الحاكم، وفي كثير من الأحيان الثورة عليه، يقول الإسكندر:

«فهمتُ مغزى كلامه وإن غطى عليه هتافُ الجموع الهادر الذي لا ينقطع لحظة باسم الفرعون المحبوب، باسمي أنا، الإسكندر فرعون مصر الإله، وسألتُ نفسي في لحظتها عما فعله اليونان بحريتهم التي يفخرون بها، لم يتوقفوا عن الانقسام والاقتتال، حتى كانت مدنهم تبيد بعضها بعضًا، لولا أن وحدّهم أبي فليب بقوة السيف تحت إمرة مقدونيا، لكن هاهم المصريون دامت دولتهم آلاف السنين مستقرة بسطوة الأرباب والفراعنة والكهنة، بفضل الطغيان الذي يكرهه هؤلاء اليونان، فلماذا لا أتعلم من مصر دروسي؟، ولمَ لا أحاول الجمعَ بينها وبين دروس أرسطو؟»[٣٩].

إن وعي البطل يصاب بحالة تشويش عندما يضع

السياقين في مواجهة بعضهما ليعيد قراءة تاريخ كل منهما في ضوء الآخر، وعلى الرغم مما يعلنه من رغبة في تحقيق اللقاء بين الحضارتين فإن الانتصار يكون - من وجهة نظر «الإسكندر» - حليف الثقافة الفرعونية التي ينبهر بطقوسها لينتمي إليها روحيًا ثم سلوكيًا، يتبدل وعي «الإسكندر» وتختلف شخصيته بعد هذه الزيارة فيرتكب حماقات يندهش هو نفسه من إقدامه عليها، فزيارة «الإسكندر» لسيوة تصيبه بلعنة ذهنية أبدية لا يستطيع الانعتاق من قيودها، وهو ما يعترف به:

«كل تلك الدروس اكتسحتها زيارتي لآمون ولقائي بكهنة المصريين المتحدثين باسم الأرباب، هناك تعلمتُ أن الخوف لا الحكمة هي أساس الملك، تعلمتُ أنه لابد من إخافة العامة، دائمًا بالعقاب والعذاب على الأرض، وفي السماء لكي يعرفوا الطاعة والاستقامة، تعلمتُ أنه يجب على الحاكم ألا يسمح للعامة بالحرية أو بالمتعة بل عليه أن يعلّمهم أن يجدوا المتعة في الخوف، يجب أن يعبدوني في الخوف وبالخوف، هذا هو أثمن درس تعلمته من آمون والمصريين»[٤٠].

إن لقاء الإسكندر ابن الحضارة الغربية بالكهنة حماة

الحضارة الفرعونية الشرقية يصبح هو الحدث المفصلي في حياة هذا البطل الأسطوري، فهذا الدرس الذي يثمّنه الإسكندر يصير هو السبب الرئيس في معاناته في قابلات الأيام مما يؤدي به في النهاية إلى البحث عن الخلاص في الموت، وهنا تتبدى لنا لعبة السارد المؤسسة على تمجيد المرفوض بشكل مؤقت بغية نقده بطريقة غير مباشرة عبر إبراز النتائج السلبية التي ترتبت عليه، فإيمان الإسكندر- أيّ إسكندر- باستبدال الخوف بالعدل يغدو سببًا في قتله أعز أصدقائه وضياعه بين دروب البحث عن الحقيقة وأخيرًا الهروب إلى الموت، ومن ثم يتحول أثمن الدروس من كونه درسًا موجهًا من مصر إلى الإسكندر إلى كونه درسًا موجهًا من مصر إلى حكامها في كل زمان ومكان.

إن «الإسكندر» هنا يغدو شخصية أسطورية بمعنى أنها نموذج إنساني عام أكثر من كونها شخصية تاريخية، هذا النموذج الذي يتمظهر في صورة جديدة هي صورة «محمود» الذي تجمعه بالإسكندر وشائج عديدة، فكلاهما وقعت «كاثرين» في غرامه، وكلاهما جاء إلى سيوة حاكمًا، وكلاهما تبدل موقفه من ماضيه وحاضره فور مجاوزة تخوم الواحة، وبالتبعية يسقط كل منهما ضحية للعنة سيوة أو بالأحرى للعنة اكتشاف الذات بمقاربة الآخر وعدم القدرة

على الانتماء الحقيقي للذات المتبددة بفعل الوعي الآني أو الذات الحالية غير القادرة على الانفصال عن روافدها الماضية، مما يجعل من الموت المأسوي نهاية متوقعة للبطلين، وتتعضد مظاهر هذا الارتباط بين الشخصيتين عندما يكون موت «محمود» في الفضاء المكاني الأول الذي حضر إليه «الإسكندر» داخل الواحة، فالمعبد الذي شهد زيارة «الإسكندر» الأولى يكون هو ذاته الفضاء الذي يشهد زيارة «محمود» الأخيرة، فمحمود ليس سوى النموذج المعاصر للإسكندر، إنها الأسطورة المتناسلة واللعنة الممتدة، لعنة لقاء الأنا بالآخر، وعدم القدرة على استيعاب المتغيرات بين سياقيهما.

إن التوافق السردي بين «محمود» و«الإسكندر» يجترح دلالة بالغة الأهمية، وهي أننا نقع في فخ التناقض الفكري عندما نتهم الآخر بالتعامل معنا من خلال صورة ذهنية صنعها خياله ورسخها ثبات المعايير وتكرارها في حين أننا نمارس هذا السلوك المعيب، فالعديد من مرجعياتنا الثقافية - سواء أكانت جغرافية أم تاريخية أم أدبية- أسهمت في تصدير صورة مفعمة بالتشويش ومختزلة لكثير من مظاهر التشويه للآخر الذي تم النظر إليه عبر منظور تبخيسي يؤسس نمطًا معرفيًا محاطًا بسياج تخيلي يتم تعميمه استنادًا

إلى النمط التداولي وليس تبعًا للممارسات التطبيقية المشدودة إلى التجربة برافدي المعاينة والاكتشاف، فدائمًا ما نستدعي ثنائية الذات والآخر، ونقوم بتمثيلها من خلال ممارسات تنتج صورًا ارتقائية للذات ودونية للآخر وذلك «استنادًا إلى آلية مزدوجة الفاعلية أخذت شكلين: ففيما يخص الذات أنتج التمثيل ذاتًا نقية، وحيوية ومتعالية، ومتضمنة الصواب المطلق، والقيم الرفيعة والحق الدائم..وفيما يخص الآخر أنتج التمثيل آخر يشوبه التوتر والالتباس والانفعال أحيانًا»(٤١)، يقول النص كل هذا وربما أكثر فكما يقول د/ صلاح فضل «فهل يحق لنا أن ننتظر من الدوال التي تشير إليه والأشكال التي تعبر عنه أن تظل متمسكة بفضائها الأحادي الصافي، أم فرادتها الإشارية، أليس من المنطقي أن يفرض المدلول المكثف المشتت – على انسجامه – طابعًا تعدديًا على الدوال»(٤٢) ومن ثم فإن السطح النصي يغدو طبقة ثلجية محيلة إلى مستوى أكثر عمقًا يتكشّف بواسطة الجهد التأويلي المبذول من قِبل المتلقي، فالنص «يزوّد القارئ بقرائن تفهم بصفة ارتدادية. ومن شأن هذه القرائن تغذية نشاط القارئ التأويلي»(٤٣) وذلك باعتبار أن «الوظيفة البدهية للمتلقي – بكافة وجوهه واحتمالاته – هي الفهم والتواصل ثم التأويل، وعبر هذه المستويات يتم

ملء الفراغات البيضاء»[٤٤].

إن توحد مصير «محمود» المصري و«الإسكندر» المقدوني يصير عبر هذه الرؤية التفسيرية علامةً على حتمية زعزعة هذه الصورة النمطية للآخر الذي يصبح هنا معادلاً للذات، فكلاهما يملك جنسية إنسانية تجاوز المساحات الجغرافية والهويات الورقية لصالح الطابع الكوني المخاطب للسمة الإنسانية الفطرية، وهنا يتبدل وعينا بهدف السارد من استدعاء حكاية «الإسكندر»، ليتحول هذا الاستدعاء إلى حيلة يتوسل بها السارد لنقد النموذج الذهني للآخر القابع في المخيلة الذاتية للسياق الشرقي دون أن يكشف لمتلقيه لعبته السردية حتى لا ينفر منه، «فالراوي عندما يدخل في نسيج العمل الأدبي يتحول إلى عنصر دال، أي أن الكاتب يحمله جزءًا من الرسالة الفكرية والعاطفية والجمالية التي يبغي توصيلها للقارئ من خلال النص..مما يحملنا على النظر إلى الراوي على أنه عنصر من عناصر الدلالة، إلى جانب كونه عنصرًا من عناصر البناء»[٤٥]، ولما كان الأمر كذلك أصبح من البدهي أن يحاول السارد إيهام المتلقي بنزاهته الفنية عبر التذرع بالطرائق التي تثبت حيدته، هذه الحيدة التي تشتغل بوصفها عاملاً يحفز المتلقي إلى متابعة النص دون أن يتخذ موقفًا أوليًا منه كرد فعل طبيعيٍّ

لتشككه في النقاء الأيديولوجي لقناة الاتصال، فالسارد يقوم «بطرح القضية الملتبسة دائمًا، قضية الأنا والآخر، ليس بوصفها قضية تاريخية انقضى عصرها، وإنما باعتبارها ممارسة فكرية نقدية متجددة، تقوم بتحرير الذات من أوهام التمركز والتفوق والأفضلية، عبر نقدها من أصولها، وفك الالتباس الناشئ من علاقة غير صحيحة مع الآخر، تشكلت في ظروف مختلفة»[٤٦]، فالسارد يعمد إلى تشويش النص، ولا يقصد بالتشويش هنا التعمية، وإنما التنظيم الدقيق المؤسس على العزف على فاعلية المفارقة بين صورة الشخصية على المستويين الواقعي والفني، إذ نلفي السارد معنيًا بدرجة كبيرة بإحداث عدول مفهومي في صورة الآخر التقليدية، هذا العدول الذي ينحو باتجاه تنقيتها من شوائب الرؤية السلبية المهيمنة على طبيعة استقبالها مرجعيًا وفنيًا، وترشيحها من رواسب الصورة الاعتيادية المرسخة في عقلية المتلقي بفضل سلطة الوعي الجمعي، وإعادة رسم هذه الصورة وفق شفرة جمالية تتباين بشكل حاد مع وضعيتها النمطية، إنه التشويش المتعمد على المحددات الثقافية التقليدية - بوصفها منظومة للتصورات الذهنية - التي تؤدي دورًا فاعلاً في ترسيخ المعايير التفضيلية لتعضيد الرؤى التمييزية بين البشر، إنها الحداثة في أبهى صورها

«فهي موقف فكري جديد، ورؤية فلسفية للنظر إلى الذات والعالم، طبقًا لمنظورات مختلفة عن المرجعيات التقليدية الموروثة والمرجعيات المستعارة من الآخر، وغايتها إعادة ترتيب الواقع والفكر طبقًا لحاجات اللحظة التاريخية المتجددة، فالحداثة المنشودة لا تقرّ بالثبات، إنما تتطلع دائمًا إلى التجدد»[٤٧].

إن الانتصار في هذه الحكاية يغدو للأسطورة التي تحقق اللقاء المستحيل بين محمود والإسكندر بطريقتها الخاصة، وتفرض حضورها على عالم الرواية، وتمس شخصياتها كلها بداية من «محمود» الذي تتراءى له «نعمة السمراء» الجارية التي عشقها، والتي لم يهتم بفرارها ويستعيدها في صحوه ومنامه، ومرورًا بالشيخ صابر كبير الأجواد الذي يحتفظ في بيته بكتاب النبوءات الذي يخبره بما سيحدث للواحة في المستقبل، وبأهل الواحة الذين يظنون أن كنزًا ما تركه لهم الأسلاف ما زال مخبوءًا في مكان ما دون أن يدركوا أن الكنز هو الذي يحميهم لا. هم الذين يحمونه، ووصولاً إلى «كاثرين» الولعة بأسطورة «الإسكندر» ومعابده.



(٢)

توظيف التاريخ الأندلسي

محاكاة الواقع بالتاريخ في رواية «شاعر الملك»

لعلي الجارم

يرتبط الفن على اختلاف تجلياته بالواقع من خلال علاقة تعتمد بدرجة كبيرة على نظرية المحاكاة الأرسطية؛ فالمسافة الفاصلة بين العالمين تشغلها ذات تحاول الربط بينهما في إطار ثنائية (الرائي والمرئي)؛ فمفردات السياق الخارجي التي تقع في دائرة رؤيتها تصير صورة ذهنية تحتاج إلى أن تتحول إلى شكل ملموس.. ومن مظاهر هذا الشكل اللغة التي تعكس رؤية ذاتية تعد بمثابة حكم أونتيجة لمعادلة أقيمت بين صاحب الفن وواقع رأي فيه ما يستحق الإشارة والتسجيل؛ ومن ثم فإن الذات المتلقية لهذا الفن سوف تنظر إليه من خلال عين أخرى هي عين المبدع الذي اختار أن يمنح تجربته مع هذا الواقع قدراً من البقاء عبر التواصل مع فضاءات أخرى، لتصبح قراءة هذه الذات المبدعة للخارج منطلقاً لقراءات أخرى تأخذ منها موقف المؤيد أو المعارض أو المحايد..

وتجربة معايشة الواقع من خلال المبدع تليها تجارب أخرى تلتقي مع هذه التجربة الأولى عبر فعل القراءة؛ ومن ثم يتحول الواقع المرئي عبر هذه العين المبدعة إلى ما يشبه المرآة التي يمكن للقاريء أن يرى فيها ذاته الفردية وجماعته والظرف الزمني الذي يحتويه؛ ومن ثم قد تصبح هذه المرآة وسيلة يرتكز عليها في عملية التقييم والتقويم لمنظومة حياته، وقد تمتد هذه العملية إلى الجماعة التي يعيش بين أفرادها ليكون فاعلاً إيجابياً لا تقف أفعاله عند حدود حياته على المستوى الفردي وإنما تمتد لتشمل السياق الجمعي على اتساعه المحلي وربما يتجاوز أثره هذه الحدود الضيقة وصولاً إلى السياق الإقليمي والإنساني.

والأديب الذي نتعامل معه هنا من خلال أحد أعماله هو صوت ناطق وقف ليخاطب قارئه عبر منبرين: الشعر والحكاية، ليقدم نموذجاً للشخصية التي تسعى لتدعيم منظومة التواصل بينها وبين الجماعة المستقبلة من خلال أكثر من وسيلة.. وهذا الصنيع من جانبها يعني قراءة على درجة كبيرة من الوعي لطبيعة المرحلة المعاشة وتحولاتها، فعلي الجارم شخصية عربية مصرية خيرت بين اللغة المنطوقة والمكتوبة لتكون وعاءً حاضناً لموقفها الفكري فاختارت

اللغة ذات العمر الاطول والأكثر قدرة على الانتشار والتواصل ألا وهي اللغة المكتوبة التي وظفتها في هذين الشكلين الفنيين: الشعر والحكاية اللذان يتمتعان بحضور واضح داخل السياق الثقافي العربي والإنساني، فكل واحد منهما يتكامل مع الآخر ليتوجه إلى الذات الإنسانية بمكونيها: العقل والوجدان..

وهذان الفنان اللذان اعتمدا عليهما الجارم يجعلان منه معادلاً يختزل البناء الثقافي العربي الإسلامي منذ القدم، هذا البناء الذي قام جانب كبير منه على الشعر والحكاية اللذين كانا يسيران في خطين متوازيين ليعبرا عن رحلة الذات العربية في تحولاتها عبر الزمن وهي تقرأ نفسها في ظل علاقة أفرادها بعضهم ببعض من جانب وتقرأ العالم من حولها من جانب آخر؛ ومن ثم فإن على الجارم في ممارسته للشعر ثم الحكاية يؤدي هذا الدور على المستوى الفردي، إنه من خلال فنه يسعى لقراءة واقع جماعته التي ينتمي إليها والحكم عليها، وهو لهذا الدور يؤدي دور الناقد الذاتي الذي يواجه نفسه بنواقصها قبل أن يواجهه بها الغير القائم مقام الناقد الخارجي (الآخر).. وهو في إبداعه يصدر من منظور متعدد يتدرج من الوطني المصري إلى القومي العربي ثم الديني الإسلامي[٤٨].

وقد جاء ميلاده في عام ١٨٨١م، هذا العام الذي شكل ضعفاً على مستوى الدولة.. وقد بلغ التدخل الأجنبي في شئون مصر واعتداؤه على سيادتها ذروته حتى انتهى باحتلالها في العام التالي.. لكنه في المقابل كان يشكل عام توهج للروح الوطنية المصرية الذي انعكس في ثورة أحمد عرابي ورفاقه.. ويبدو أن هذه الروح ستجد مكاناً لها في شخصية على الجارم وهي تتكون فكرياً وهو ما سيجسده نشاطها الأدبي؛ فعلى الجارم يرى في الفن رسالة لها غاية خلقية ترتفع فوق غيرها من الغايات ويجب توظيفها للتعامل مع إخفاقات الواقع التي من مظاهرها الأساسية معضلة الاختلال في عصره؛ ومن ثم فقد حرص على أن يجعل من فنه بشقيه الشعري والنثري أداة من أجل التحرر والاستقلال وعدم التبعية[٤٩]

وفي هذا السياق قدم الجارم عدداً من الأعمال النثرية الروائية التي تشير إلى هذا التفاعل الحاصل بينه وبين واقعه بطريقة تنم عن وعي بطبيعة المرحلة الزمنية التي يحياها.. فقدم إلى مكتبة العربية أعمالاً تدور حول شعراء قدامي مثل: المتنبي والمعتمد بن عباد وابن زيدون والوليد بن يزيد وأبو فراس الحمداني..وله قصة بعنوان الفارس الملثم تتناول

فتح طارق بن زياد للأندلس..

من الواضح في تشكيله لهذه الاعمال أنه يسلك رد الفعل المضاد فإذا كان الاحتلال الأجنبي لجزء كبير من الشرق العربي والإسلامي وما تلاه من تبعات على المستوى الثقافي والاجتماعي تعبر عن جانب من سلوك هذا الأجنبي ونمط حياته بمثابة الفعل الذي ترك أثراً واضحاً في حياة الشرق فإن على الجارم قد اختار عبر فنه موقع رد الفعل الذي حاول أن يدعم الصلة بين حاضر مضطرب مأزوم وماض يمثل الجذور التي أعطت الشخصية العربية الإسلامية هويتها بإزاء الأنساق الثقافية الأخرى.. وهذا الموقع الذي شغله الجارم يبرر إلى حد كبير هذا المسلك التاريخي الذي اعتمده في تكوين إبداعاته الحكائية... ولم يكن وحده في هذا الشأن بل كان له نظائر اختاروا من التاريخ ما يستعينون به في طرح رؤاهم الفكرية بصدد الواقع، من هؤلاء: محمد فريد أبو حديد، محمد سعيد العريان، علي أحمد باكثير، عبد الحميد جودة السحار(٥٠).

وهذه المنهجية تجعل الجارم ومن على شاكلته يندرجون تحت ما يمكن تسميته بـ (محاكاة الواقع بالتاريخ) فحضور الواقع في الفن يعتمد على الرمز التاريخي الذي يجعل من

العمل الفني أشبه بتركيب استعاري يرى القاريء فيه جانباً من زمن قد مضى بينما المقصود هو حاضر الشخصية المبدعة في إطار إلمام هذا القاريء بطبيعة واقع صاحب العمل والماضي الذي قام باستدعائه..والرواية محور اهتمام هذه الدراسة هي «شاعر ملك»[٥١] وفيها يعتمد الكاتب على جانب من عصر ملوك الطوائف في الأندلس وبالتحديد دولة بني عباد التي امتدت من عام ٤١٤ هـ إلى ٤٨٤ هـ وكان آخر ملوكهم المعتمد بن عباد بطل هذه الرواية الذي بنهايته دخلت الأندلس عهداً جديداً هو عهد المرابطين[٥٢].. ومن ثم فإن الحاضر الذي يمثله الجارم سوف يتعامل مع الماضي الذي يمثله المعتمد بن عباد من خلال حلقة وصل فنية تنظر إلى هذا الماضي عبر وصفين: الشاعرية والملك..

العنوان: نافذة للقراءة

تعد هذه الرواية نموذجاً للروايات التاريخية التي تقدم طرحاً لجزء من التاريخ من خلال إحدى شخصياته؛ فالمعتمد بن عباد بطلها هو الأداة التي اعتمد عليها المؤلف في استدعاء هذا الماضي وهو صاحب هذين الوصفين: شاعر وملك، معنى ذلك أن العين التي سينظر من خلالها القاريء

إلى ذاك الماضي لها مواصفات خاصة، إنها تجمع بين دورين يحيلان إلى علاقة قام عليها جزء كبير من تراثنا الأدبي ألا وهي العلاقة بين الشعر والحكم أو بين اللغة والسياسة، بين الكلمة القادرة على التأثير في مستقبلها على المستوى الروحي والوجداني، والحكم الذي يخضع الجماعة لسلطانه؛ ومن ثم فكلا الاثنين يحظى بموقع الفاعلية بإزاء هذا المتلقي (فرد/ جماعة) الشاغل موقع المفعول به المستقبل لأثر دورهما.. وقد كان لهذه الثنائية (الفاعل والمفعول) صداها في معظم ما أنتجه المبدع العربي التراثي من شعر عبر الزمن..

وكأن على الجارم باختياره لهذا العنوان يقدم للمثقف العربي ملخصاً لبناء ثقافي للكلمة فيه سلطتها بوصفها الأساس الذي قام عليه عبر التاريخ؛ فالشاعر بحاجة إلى التواصل مع من يحتضن موهبته ويمنحها ما تصبو إليه من حضور وانتشار لذا كان دأب الشاعر العربي منذ القدم – في الغالب – أن يخصص لرأس الجماعة (الحاكم) رصيداً في هذا التواصل يخاطبه بلغته الشاعرة وكأنه بهذا الصنيع يأخذ منه إذناً ضمنياً بأن يتجول بالكلمة بين الناس الذين ينضوون تحت سلطانه، إنه بذلك يحصل لنفسه على الأمان

النفسي الذي يتيح له الحركة بالإبداع قبل أن يحصل على أموال هذا الحاكم، ولعل أغراض مثل: المدح والهجاء والرثاء تعد علامات في الشعر العربي التراثي تشير إلى هذه العلاقة ذات الطبيعة الخاصة بين الشعر والملك.. والحاكم بدوره كان يدرك أثر الكلمة في حياة الجماعة – بوصفه أولاً أحد أبناء هذه الثقافة التي تعى ما لها من قيمة - فجاءت حاجته إلى من يجيد استخدامها في تحسين صورته وتدعيم ملكه، ومن ثم كانت بالنسبة له وسيلة إخضاع هي الأخرى إلى جوار هيبة السلطة ذاتها.. هذا التفاعل الحاصل بين الشعر والسياسة قد أسهم - بدرجة كبيرة - في عملية التكوين الثقافي للشخصية العربية المستمرة عبر الزمن..

إذاً فإن عنوان رواية على الجارم قبل أن يفتح على زمن دولة بني عباد في الأندلس فإنه يدخل بالقاريء إلى زمن أبعد يبدأ بحقبة ما قبل الإسلام وما تلاها من أزمنة ودول يقف فيها على ثنائية طرفها الأول: الإبداع بصفة عامة والشعر على وجه الخصوص أما طرفها الثاني فهو القبيلة أو الخليفة أو الأمير.. أو يمكن القول: ثنائية (المثقف الشاعر والسلطة الحاكم) ودورها في تكوين أدب الجماعة العربية وتاريخها الذي بدوره يمثل جزءاً من المنظومة المعرفية

الإنسانية على عمومها.

ويأتي عنوان الرواية من خلال هذه المنطقة للرؤية بمثابة أداة اتصال تربط بين حاضر يتجدد هو حاضر الجماعة القارئة لهذا العمل الفني وماض يشغل الشعر فيه مكاناً واضحاً.. هذه الأداة تخفي وراءها أكثر من رسالة يتوجه بها المؤلف إلى المتلقي:

- العودة إلى الماضي ربما تكون عيناً ثالثة نستعين بها في قراءة الحاضر الذي نحياه ومن ثم في طريقة التعامل معه..
- التجارب الإنسانية لا تكرر نفسها حرفياً لكنها قد تتشابه وهذا يعني أن الارتباط بالماضي الذي صار لغة يصبح أداة ضرورية يُستعان بها في تفسير بعض ما يجري في الحاضر..
- ماضي الجماعة هو بمنزلة حكمة الشيخ الكبير التي تعكس تجاربه في الحياة وخبراته التي حصلها منها، والصغير الآتي بعد لا يمكنه الحركة داخل الواقع بمعزل كلية عن هذا الصوت في إطار عملية تواصل الأجيال..
- شاعرِ ملك انعكاس لصوت يشغل رد الفعل المضاد؛

فإذا كان الاحتلال بصفة عامة وما يصاحبه من ضعف وتفكك يمثل الفعل والداء الذي أصاب جسد هذه الحضارة فلا بد من مواجهة ومقاومة يجب أن تنبع من داخل هذا الجسد.. وتتخذ هذه المقاومة مظاهر عدة من بينها الكلمة المكتوبة في شكلها الأدبي..

- المأزق الحضاري الذي مر على الشخصية العربية الإسلامية وبلغ ذروته بهذا الغزو الأجنبي يبرر هذه الدعوة غير المباشرة للارتباط بالتراث التي تتجلي بداية من خلال العنوان.. وهذا لا يعني الهروب من مواجهة أزمة الواقع ولكن القراءة الواعية لتجاربنا السابقة بوصفها إحدى أدوات هذه المواجهة.[٥٣]

وجملة العنوان عبارة عن تركيب وصفي يرتبط بمحذوف يقع موقع المبتدأ من الكلام قد يكون تقديره (هو)؛ من ثم فإن القاريء على موعد مع متن حكائي يأتي بمثابة حقيقة يحاول الفن إقرارها من خلال هذه الرواية.. وقد يكون المحذوف اسم إشارة تقديره (هذا)، ليصبح العنوان تركيباً إشارياً يحيل الرواية من الداخل على ما فيها من شخصيات وأزمنة وأمكنة إلى بنية وصفية (صورة)

تبحث عن العين التي ترى في إطار ثنائية (الواصف والموصوف)؛ وهو ما يجعل هذا العمل أشبه بلوحة مرسومة، والرسم هاهنا يأتي بواسطة اللغة.. ويقود هذا التوجيه للرؤية الذي يأتي عبر اسم الإشارة (هذا) إلى ترتيب الصفات في تركيب العنوان، إن صون المؤلف الذي ما زال حتى هذه اللحظة يتردد في أذن القاريء الرائي يقول «شاعر ملك».. وذلك يضع أمام أفق التلقي افتراضاً سيسعى للبحث عن صحته من الداخل هي أننا بترتيب زمني أمام ذات شاعره قدر لها أن تصبح فيما بعد في موقع الحكم.. وبالسير خلف هذا الافتراض فإن الولوج إلى داخل الرواية من هذه النافذة يعني أن فضاء التلقي سيتعامل مع الحدث التاريخي المعروض فناً ومع بطل هذا الحدث وفق دورين له يأتي أحدهما سابقاً في الظهور على الآخر لاسيما وأنه قد يستحضر نقيضه في ذهن الجماعة القارئة (ملك شاعر).. وربما كان هذا الاستحضار مدعاة لنوع من المقارنة بينهما، ما الفرق بين أن يكون الشاعر ملكاً وأن يكون الملك شاعراً؟ هل الترتيب قد يعنى مجرد الترتيب الزمني فقط؟ أم أن المقصود التعبير عن موقف فكري يكمن خلف التركيب اللغوي: شاعر ملك أوملك شاعر؟..

إن هذا الموقف يقترب كثيراً مما عسى أن يكون سؤالاً مطروحاً من قبل الفن عن الجدارة، هل البطل جدير بإحدى الصفتين دون الأخرى؟ أم بهما معاً؟.. وسؤال الجدارة هذا يجعل من متابعة متن الرواية من الداخل أمراً ملحاً في سبيل الوقوف على الجواب ومن ثم وجهة النظر الخاصة بصانع هذا العالم..

الراوي والزمن

بعد أن يفرغ القارىء من عنوان العمل سيجد نفسه مع الداخل الحكائي أمام كيان يطوف به بين عناصره، هذا الكيان اسمه الراوي الذي يؤدي دور النائب عن المؤلف في القيام بهذا العمل(٥٤)، ويدرك القارىء لدوره من خلال وقوفه على الأركان المشلكة للعمل الحكائي: الزمان والمكان والشخصية والحدث.. ومع الزمن يتم الوقوف على المنطوق الروائي الآتي الذي جاء استهلالاً للرواية وقد وضع له عنوان ليلة «في ليلة من ليالي ربيع الأول سنة إحدى وثلاثين وأربعمائة للهجرة كانت مدينة باجة بالأندلس يلفها ظلام دامس»(٥٥).. إن كلمة «ليلة» العنوان الأول في «شاعر ملك» تضعنا أمام مفارقة تعطي لعالم الفن بصفة عامة قدراً من الاستقلالية عن الواقع، فالليلة إشارة إلى يوم قد انقضى

بدايته على مستوى الواقع تكون ببزوغ ضوء الفجر الذي يعقبه نهار.. مع ذلك فإن المتلقي سيلج إلى هذا العالم وفي ذهنه فكرة النهار التي ربما تبقى ملازمة له طيلة العمل حتى يفرغ منه.. إننا إذاً أمام نهاية واقعية سيعقبها بداية جديدة على مستوى الفن، هذه البداية تتكون من عدد من الأجزاء تعكسها العناوين الفرعية التي يجدها القاريء داخل الرواية مثل: فندق، تهنئة، عزاء، قتل، خيبة، ولاية، فجائع، دسيسة، هزيمة، معاهدة، ثورة، الزلاقة، ضيافة، أفول..

وفي إطار ثنائية (النهاية والبداية) التي تقوم عليها الرواية يبدو هذا الالتفات المقصود من قبل المبدع بأن تتحول عين القاريء من هيمنة اللحظة الحاضرة عليه وما يدور فيها إلى عالم تشكل من الماضي بداخله تجربة تخص جماعة من البشر أفرادها إخوة له في الدين واللغة والثقافة، بخاصة إذا كان هذا القاريء عربياً، يتم إدراك ذلك بداية من خلال استخدام الراوي للتقويم الهجري ولكلمة «باجة» التي تحيل إلى دولة العرب التي كانت قائمة يوماً ما على بقعة من أوروبا (إسبانيا والبرتغال)..

وفكرة الليلة واليوم المتضمنة في ثنائية (النهاية والبداية) تأخذ المتلقي إلى الزمن المرجعي الذي أراد الراوي رصده

فناً، هذا الزمن يخص على وجه التحديد دولة بني عباد.. ويمكن رصد حركة هذه الدولة من خلال شخصيات ثلاثة في الرواية: الجد أبو القاسم محمد بن عباد الملقب بـ (المستعين)، والابن عباد بن أبي القاسم الملقب بـ (المعتضد)، والحفيد محمد بن عباد الملقب بـ (المعتمد) وهذا الأخير هو آخر ملوك هذه الدولة وقد شهدت الأندلس في عهده سقوط أولى المدن العربية في هذه البلاد في يد الإسبان ألا وهي طليطلة[٥٦] ومنذ أن سقطت لم يستطع العرب المسلمون استعادتها حتى انتهت دولتهم كلياً، والمعتمد بن عباد يشكل نهاية عصر وبداية عصر جديد؛ فانتهاء حكمه كان مؤشراً لبداية عهد دولة المرابطين أصحاب الدور الأكبر في المعركة الفاصلة التي جمعت العرب بالإسبان وتحقق للمسلمين النصر فيها[٥٧]

من هنا يمكن الوقوف على فلسفة اختيار «ليلة» لتكون العنوان الأول داخل رواية شاعر ملك، إنها بمثابة العين الفنية التي يطل منها القاريء على هذه الفترة الزمنية وما كان فيها من تحولات حملت معان سلبية أفضت إلى لحظة نهاية تعكس أزمة؛ فمع العنوان الأول «ليلة» يأتي العنوان الأخير في كلمة «أفول»[٥٨] إن هذه الكلمة في تعبيرها عن

الغياب تقود على المستوى المعجمي إلى معنى زوال الضوء؛ ومن ثم حلول الظلام سواء أكان هذا الضوء من نجم مثل الشمس أم من قمر؛ إذاً فلن يبتعد المتلقي كثيراً عن الظلام الدامس في هذه الليلة التي طاف عليها مع استهلال رحلته داخل هذا العمل؛ فعلى الرغم من المسافة الفاصلة بين ليلة في البداية وأفول في النهاية فإن القاريء يجد نفسه في إطار هذه الليلة وما تطلقه من إشارات دلالية تحيل إلى نهاية تمثل مصيراً؛ فهذه الليلة الفنية في معناها العام تشير إلى يوم طويل سبقها، هذا اليوم كان للعرب فيه دولتهم القوية على المستوى السياسي في الأندلس، وبالتوازي مع هذا الخط السياسي كانت لهم حضارة لم يتوان الغرب في ليلته المظلمة في العصور الوسطى عن الإفادة منها على المستوى الحضاري.. لكن هذا اليوم العربي انتهى إلى ضعف وتفكك كان عصر ملوك الطوائف – ودولة بني عباد جزء من هذا العصر – أحد مظاهره، فكانت العاقبة نقصاناً تجلي بداية في سقوط طليطلة في أيدي الإسبان وما تبعه بعد ذلك من تآكل أصاب هذا الجسد العربي حتى وقعت غرناطة آخر أجزاء هذا الجسد (أفول على المستوى التاريخي) في أيدي الإسبان سنة ٨٩٧ هـ يناير ١٤٩٢م[٥٩].. وكانت هذه الليلة التاريخية

بالنسبة للعرب (أزمة) مؤشرا لبداية عهد مغاير هو عودة الأروبيين من جديد إلى هذه الأرض.. ثم تطورت هذه العودة بعد ذلك لتتحول إلى غزو للبلدان العربية التي كانت يوماً ما تصنف على أنها غازية فاتحة..

إن الليلة.. والأفول في رواية الجارم انعكاس لماض مأزوم العودة إليه لقراءته تجعل من الراوي في هذا العمل بمثابة الصوت المحذر مما هو كائن في ظرف زمني حاضر يحمل بداخله عوامل أزمة مشابهة هو الآخر؛ فبالوقوف على زمن خروج هذه الرواية إلى الجماعة المتلقية نجد مساحات اتفاق بينه وبين الزمن الذي تم استدعاؤه، إنه سنة ١٩٤٣م.. إن مصر في هذه الفترة كغيرها من البلدان العربية والإسلامية كانت تعاني احتلالاً أجنبياً.. والاحتلال يعني ضعف هذه البلدان وتفككها، أي أن مصر ونظائرها يعيشون ليلة يلفها ظلام دامس وأفول (غياب) لضوء من شأنه أن يخلصها من هذا الموقع السلبي (المفعول به المغزو) ويحولها إلى موقع فاعل تملك فيه زمام أمرها، وفي المقابل فإن الإرث الثقافي لها يحمل مقومات تؤهله لإزالة مظاهر هذه الأزمة ولعل اختيار المبدع لتجربة مؤلمة مرت بها هذه الجماعة في الماضي دليل على ذلك، فهذا الاختيار قد منحه دوراً لا غنى للجماعة عنه في

أي وقت ألا وهو دور المخدر الذي يسلط عينه على ما بداخل هذه الجماعة من عيوب عليها أن تتنبه إليها ومن ثم تشرع في التخلص منها، وما كان لراوي على الجارم أن يؤدي ذلك الدور لولا تاريخ الجماعة العربية الذي يعد جزءاً من هذا الإرث؛ فالتاريخ بمثابة الوعاء الحاضن لتجارب الجماعة على ما فيه من جوانب قوة ومراحل ضعف.. وقراءة الجماعة له يندرج تحت ما يمكن تسميته بـ (قراءة الذات)، أي عندما يقرأ الإنسان نفسه لينقدها؛ ومن ثم فهو يسهم مع الآخرين الذين يرونه في معرفة نفسه (التقييم) لأجل تقويمها.. إن الوقوف على هذه التجارب التي يحتضنها الماضي يصير بمثابة المرآة التي يقف الإنسان أمامها ليرى نفسه لعله يتمكن من معرفتها على حقيقتها.. ورواية «شاعر ملك» بطابعها التاريخي المميز تدخل في إطار هذه العملية، أي قراءة الذات..

وثنائية (الليلة واليوم) و(اليوم والليلة) اللتين يمكن إدراكهما من خلال رواية الجارم تعطي الفن بصفة عامة طبيعة خاصة بإزاء الواقع تتمثل في قدرته على اختزال هذا الواقع في صورة مصغرة يمكن للجماعة القارئة احتواء أجزائها، أحد أشكال هذه الصورة اللغة..وليلة على الجارم

بصفة خاصة تعد لحظة جمالية فاصلة بين يوم سابق عليها ويوم آت بعدها، هذا اليوم يصير رمزاً معبراً عن الحال الذي يتغير؛ فمن خلال «شاعر ملك» تتجلى هذه المسلمة الإنسانية المسماة بـ (المنحنى الحضاري) الذي تمر به كل أمة؛ فهي على حالين: صعود وقوة حيناً (اليوم السابق) ونزول وضعف حيناً آخر (اليوم الآتي بعد)، وما بين الحالين لحظة فاصلة (الليلة) يمكن نعتها بـ(المتوترة) يلتقطها الفن تجسد نهاية مرحلة (يوم) وبداية أخرى (يوم جديد)..

الراوي والمكان

تعد هذه العلاقة امتداداً لثنائية (النهاية والبداية) و(الليلة واليوم)؛ فلحظة الأزمة تحتاج في تشكيلها إلى عناصر أخرى مثل: المكان والشخصية، وإذا كانت الليلة في رواية «شاعر ملك» تفتح على إطار زمني أكبر فإن هذه الطبيعة الاختزالية تنسحب على المكان كذلك؛ إن الواقع المأزوم الذي شهدته الجماعة العربية في بلاد الأندلس وانتهى بخروجها يظهر على مستوى المكان في رواية الجارم من خلال إطارين لهما مرجعيتهما التاريخية هما: باجة وإشبيلية؛ فدولة بني عباد التي اختارها صوت الفن (الراوي) لنطل منها على هذا الماضي كانت تتمركز في هذه البقعة

المكانية.. يضاف إليها من وقت لآخر كلمات تتردد داخل الرواية تعبر عن المكان مثل: بطليوس وقشتالة[٦٠]، والأولى تشير إلى دولة أخرى من دول الطوائف في الأندلس..أما الثانية فتعبر عن التحول السلبي الذي آلت إليه الأمور في بلاد الأندلس بعد ذلك؛ فقشتالة رمز مكاني يعبر عن إسبانيا المسيحية التي وضع أهلها نصب أعينهم هدفاً هو استعادة الأرض التي فتحها العرب المسلمون وطردهم منها..

إذاً يمكن الوقوف على المكان الأزمة في رواية الجارم عبر هذه الثنائية المكانية (إشبيلية/ قشتالة)، الطرف الأول (إشبيلية) دال مكاني يحيل إلى الجماعة العربية في حال ضعفها وتفككها ويمثل هذه الجماعة على مستوى الفن دولة بني عباد التي اتخذت من هذه البقعة المكانية عاصمة لها، أما الطرف الثاني فهو (قشتالة) التي تشير إلى العدو الخارجي المتربص الذي نفذ من حال الضعف هذا وكانت النتيجة النهائية بعد ذلك أن تحول الغازي العربي (الفاتح) إلى مغزو محتل كما هو الحال زمن تأليف على الجارم لروايته.. لكن الراوي في «شاعر ملك» في تركيزه على المكان «إشبيلية» نظراً لارتباطه بالبطل المعتمد بن عباد يسعى لتوصيل رسالة

إلى قارئه مفادها أن العدو قبل أن يأتي من الخارج (قشتالة) فإنه يكمن في الداخل (إشبيلية) بدايةً، ثم يتطور ويمتد ليصبح فعل العدو الخارجي بمنزلة النتيجة الحتمية أو المصير الذي تصل إليه الجماعة جراء فعل عدوها الداخلي.. وتبدو أمارات هذه النتيجة من خلال إشارة الراوي عند الجارم إلى المكان «طليطلة» داخل الجزء الخاص الذي يحمل عنوان «معاهدة»[٦١]؛ فطليطلة في الذاكرة الثقافية العربية تعد بداية السقوط؛ فوقوعها في أيدي الإسبان المسيحيين الذين يمثلهم ألفونسو (ملك قشتالة) كان بداية لتآكل دولة العرب في الأندلس.. وكان هذا السقوط أيام المعتمد بن عباد الذي عقد معاهدة مع ملك قشتالة كانت بنودها أحد الأسباب المؤثرة التي أسهمت في خروج هذا المكان من الدولة العربية..

وثنائية (إشبيلية / قشتالة) تقود القارىء إلى أخرى منبثقة عنها هي (العدو الداخلي والعدو الخارجي)؛ فحاصل التفاعل بين طرفي هذه الثنائية الأولى كان مهاداً لظهور مكان ثالث (طليطلة) يؤشر لأزمة هي (ضياع).. وتقود (طليطلة/ الأزمة) القاريء إلى بقعة مكانية أخرى تعد تمهيداً لعهد جديد ستشهده الأندلس، هذه البقعة هي

«الزلاقة»[٦٢]، وفي هذا المكان يحدث الراوي متلقيه عن معركة فاصله خاضها المسلمون مع ملك قشتالة كانت نتيجتها انتصار إسلامي أعد الأرض الأندلسية لمرحلة جديدة في الحكم تتجلى في دولة المرابطين.. وتأتي الخاتمة في رواية «شاعر ملك» بعنوان «أفول» انعكاساً لهذه البداية

إذاً فإن إشبيلية، قشتالة، طليطلة، والزلاقة تعبر عن تحول سلبي في البناء الاجتماعي العربي فيما يتعلق بقدرته على الاحتفاظ بما تحت يديه من أرض ظفر بها قبل عدة قرون من خلال شغله لموقع (الفاعل الغازي الفاتح).. وإن كانت معركة الزلاقة التي انتهت لصالح المسلمين قد منحتهم فرصة ثانية للبقاء مدة أخرى طويلة في هذه البلاد فإن هذا التحول ذا الصبغة السلبية سرعان ما عاود نشاطه من جديد حتى سقطت غرناطة آخر المعاقل العربية؛ ومن ثم يقوم المتلقى بدوره بتوسيع دلالة الأفول الموجودة في رواية الجارم من مجرد كونها إشارة إلى انتهاء دولة بني عباد وعصر ملوك الطوائف كلية إلى أفول الدولة العربية في مجموعها التي امتد عمرها إلى ما يقرب من ثمانمائة عام..

الراوي والشخصية

في ضوء هذه العلاقة سيتم التركيز على الشخصيات صانعة الحدث الذي يعكس هذا المشهد المأزوم في تاريخ الجماعة العربية.. والوقوف عندها سيكون بوصفها نماذج تحمل طابعاً إنسانياً يمكن أن يأخذ صفة العمومية؛ ومن ثم يتسنى القياس عليها؛ فللأزمة نماذج بشرية تقف خلفها؛ كما أن للحظة التنوير (انفراج الأزمة وتجاوزها) صناعها كذلك.. ومرحلة الضعف التي شهدها عصر ملوك الطوائف تتشكل في رواية «شاعر ملك» من خلال أكثر من نموذج:

الأول: الواعظ

مع هذا النموذج يجد المتلقى نفسه مع صوت يلخص الأزمة في منطوق يتوجه به إلى جماعة مستمعة، هذا الصوت تجليه شخصية عالم زاهد هو أبو حفص عمر الهوزني يقول «هذا يا بُني إنذار من الله لهذه الأمة التي نسيت الله فأنساها أنفسها، وانغمست في النعيم فغطى على أعينها فهي لا تبصر وعلى آذانها فهي لا تسمع.. لا تجد أينما سرت إلا مجالس لهو.. خمر ونساء.. ونساء وخمر.. إن هذه الأمة كقطيع من الشاء لا راعي له ولا حافظ، وقد أحاطت بها الأسود من كل جانب، والأمراء.. إنهم في تصارع.. بعضهم أعداء

بعض يريد كل واحد منهم أن ينفرد بالقوة والسطان.. وأن يمحو ملك أخيه.. ولو أدى ذلك إلى الاستعانة بملوك الإسبان.. كان على هؤلاء الأمراء أن يلتف بعضهم حول بعض.. نحن يا أبنائي غرباء في هذه الارض.. ملكناها من أهلها بقوة السلاح.. فكان علينا أن نشكر الله عز شأنه بالحرص على هذا الفردوس وأن نجاهد لتنمية خيراته وإعداد العدة للذود عنه»[٦٣].

إن هذا المنطوق يشير إلى منظومة للاتصال تتكون من هذا الشيخ الحكيم في موقع المرسل وجماعة مستقبلة داخل النص تجسدها كلمتان: بني، وأبنائي.. وبداخل هذه المنظومة تبدو أزمة الجماعة العربية في إطار ثنائية (الحاكم والمحكوم) إن هذا الصوت الناقد لا يلقى بالمسئولية على طرف دون الآخر.. وهو عبر هذه الرسالة الواصلة بينه وبين المستمعين يأسى لحال قائم، هذا الأسى يجعل منطوقه بمثابة بكائية نثرية تصدر من داخل عالم الفن عبر إحدى شخصياته؛ لتكون حلقة وصل بين هذا العالم المعتمد على الحكاية وعالم واقعي يحيا فيه المؤلف (تداعى المعاني).. ويمكن القول: إن هذه البكائية البادية في موقف أبي حفص عمر تعد معادلاً حكائياً لقصيدة الرثاء في الشعر العربي وما يصاحبها من أسى

وبكاء لاسيما ونحن نتعامل مع روائي هو في الأصل شاعر..

والملاحظ في هذه الرسالة الوعظية التي جمعت الشيخ الحكيم بالجماعة المستمعة المرموز لها داخل النص بـ (أبنائي) أن الراوي قد انسحب من عملية تقديم الحكاية بصورة مباشرة تاركاً هذه الشخصية أمام القارىء وكأنها تتحدث معه هو[٦٤]؛ الأمر الذي يجعل منها قناعاً فنياً تختفي وراءه ذات المؤلف الحقيقية المتبنية - إلى حد كبير- لهذا الموقف الفكري الذي جاهرت به شخصية أبي فحص عمر في الرواية[٦٥] ؛ ومن ثم يصبح الرمز «أبنائي» في النص غير مقصور على الجماعة المستمعة داخل النص فحسب إنما يتجاوزه إلى متلق خارجي يجب أن يقف من هذا المنطوق موقف المتعلم المعتبر، إننا هنا أمام رسالة قد انطلقت من أعلى في المنزلة والعمر (الشيخ أبو حفص عمر) لأدنى قليل العلم والخبرة يشير إليه داخل عالم الفن «بني، وأبنائي».. وهذا الأدنى يجعل من شخصية الشيخ بمثابة الأب الذي هو بطبيعة الحال أسبق زمناً من الابن، ويصبح هذا الأب رمزاً يعبر عن الماضي وما يحمله من تجارب قد اكتملت تحاول التوجه بها إلى حاضر (ابن) تجربته ما زالت في طور التكوين، وهذه التجربة الناشئة تحتاج إلى التقارب مع ما هو

كائن في الماضي عبر القراءة حتى تحدد طريقها وهي تسير باتجاه المستقبل؛ إذاً فإن صوت الشيخ أبي حفص عمر هو - بصفة عامة - صوت الماضي للحاضر الذي يتجدد دائماً خصوصاً وأن الجماعة المتلقية على مستوى الفن لها امتدادتها في الخارج الواقعي..

وهذا الصوت الأبوي الذي ينقل من الماضي إحدى تجاربه السلبية يسعى لإيصال رسالة إلى من يهمه الأمر مفادها أن التواصل مع الماضي المأزوم لا يأتي بغرض الاقتداء، ولكن من أجل المخالفة، إنها القراءة العكسية التي تقوم على استحضار النقيض، والراوي في «شاعر ملك» بهذا الصنيع يحاكي منهجاً نبوياً في الدعوة، هذا المنهج كان له حضوره في مرحلة الدعوة المكية على وجه التحديد عندما كان حال الجماعة المدعوة يوصف بالسلبي (الكفر) فكان تحذيرهم مما حدث للأمم السابقة قبلهم من عقوبات نتيجة هذا الحال هو الوسيلة الناجعة في العمل على تغييره إلى أفضل معاكس له (الإيمان)..

وهذا الارتباط الخاص بالماضي من قبل على الجارم يعطي لروايته طابعاً كلاسيكياً مميزاً فقراءته للواقع في هذا العمل عبر هذه العودة للماضي لم تكن من أجل محاكاته

بطريقة تعتمد على التقليد[٦٦]، وإنما قراءته من أجل مخالفته وذلك بالوقوف على مكونات الأزمة الموجودة فيه لتفاديها.. وهذه الكلاسيكية الخاصة هي التي أسهمت في منح الراوي في «شاعر ملك» هذا الدور المحوري الذي لا غنى عنه داخل أية جماعة ألا وهو دور المحذر الذي يركز نظره على عيوب يراها في جسد هذه الجماعة فيمارس دوراً إيجابياً في التنبيه عليها حتى يتم إزالتها..

إذاً فإن رواية الجارم من هذا الجانب تعد مزيجاً من الواقعية والكلاسيكية معاً، وذلك بفضل هذه القراءة للواقع التي وظفت التاريخ.

الثاني: نموذج الحاكم السلبي.

طرحت شخصية الشيخ أبي حفص رؤيتها للأزمة، ومن عناصر هذه الأزمة طبيعة الحاكم التي حتماً ستترك أثرها في مسيرة الجماعة.. وتقدم هذه الرؤية نموذجين للحاكم كلاهما يمثل الوجة الآخر (المعاكس) للصورة المثالية التي يجب أن يكون عليها ؛ ومن ثم فإن عالم على الجارم الفني في عرضه لهما يحاول أن يبحث مع قارئه عن النقيض الذي يمكن أن يشكل قدوة يمكن السير وراءها، هذا النقيض قد يكون موجوداً في التاريخ أيضاً، وربما يستطيع الزمن الحاضر وأهله

أن يجدوه ليكون نموذجاً للآتي بعد، المهم أن من المميزات المهمة للعملية الفنية بصفة عامة هذا الطابع الوصفي الذي يقوم على رصد الظاهرة والتعبير عنها بطريقته الخاصة.

أ - نموذج المستبد

في رواية «شاعر ملك» عرض لشخصية الحاكم الذي يؤثر أسلوبه في التعامل مع الجماعة سلباً، يتجلى هذا السلب في الحال الذي تبدو عليه رعيته؛ إذ تصبح معاني مثل: الخوف والضعف والنفاق والصمت عن الحق جزءاً من سلوك الفرد والجماعة ومنظومتهما الأخلاقية.. ويبدو نموذج هذا المستبد في شخصية عباد بن أبي القاسم (المعتضد) الذي يشغل موقع الأب بالنسبة لبطل الرواية (المعتمد) «إن أميرنا عباداً رجل بطاش ظالم يسبق السيف كلمته ويصطاد العصفور من بين براثن النسور وهو كثير الجواسيس، ينقلون إليه أخبار الناس وأحاديثهم.. ينصب المكايد.. قاس أشد القسوة، وعنيد أشد العناد ومخيف أشد الإخافة، لا يرحم قريباً ولا تقصر ذراعه عن بعيد، وطد دولته وقوى جيشه ووسع بغزواته ملكه»(٦٧).

في هذا النص عرض لبعض مظاهر هذه النوعية من الحكم السلبي، وسلبيته تكمن في أن العلاقة الجامعة بين

السلطة والمحكوم يشوبها التوتر.. وبإمكان القاريء الوقوف في هذا النص على ما يمكن أن يعد أحد الأسباب في إقبال الجماعة على متع الحياة التي تخاطب الجسد - في الغالب - أكثر من خطابها للروح والعقل وفقاً لرؤية الشيخ أبي حفص عمر، فانصراف الجماعة عن القيام بدورها الضروري في مراقبة الحاكم والوقوف من أفعاله موقف الناقد يمثل بالنسبة لغالبية أفرادها ملاذاً آمناً تأوى إليه بعيداً عما يمكن أن ينالها من قسوته؛ فمع وجود هذه النوعية من السلطة يصبح ما يمكن تسميته بـ (الانكفاء على الذات) هو السمة المميزة للسلوك الجمعي الذي يرى في الوقوف بعيداً عن السلطة على الرغم مما يصاحبه من ظواهر اجتماعية سلبية تتجلى في أشكال مختلفة بديلاً أمثل من مصير قد يلحق به إذا ما قرر الاقتراب من هذه السلطة والنهوض بهذا الدور النقدي الإيجابي؛ فها هو ذا الشيخ أبو حفص عمر يموت قتلاً بين يدي المعتضد..[٦٨] والقتل المادي الذي عبر عن مصير هذه الشخصية يأتي بموازاة قتل آخر يمكن نعته بـ (القتل المعنوي) الذي عليه معظم أفراد الجماعة المؤثرين لهذا الابتعاد السلبي..

إذن يتسنى للقاريء في ضوء هذا النموذج ومنطوق

النموذج السابق التعرف على بعض ملامح العدو الداخلي التي تظهر في سلوك جمعي يتعامل مع الواقع من أجل غاية واحدة تدنيه إلى مرتبة حيوانية هي (المتعة الجسدية)، وهذا السلوك يمكن تفسيره بالنظر إلى سلطة ذات طابع سلبي تريد للرعية أن تنصرف إلى أمور أخرى بعيداً عن شئونها؛ لأنها ترى في هذا الانصراف فرصة سانحة لها للاحتفاظ بموقعها في الحكم عمراً أطول..

ب- نموذج اللاهي

يعكس هذا النموذج صورة للسلطة تأتي على النقيض من سابقتها؛ فالشخصية المجسدة له منصرفة – بدرجة كبيرة – عن أداء واجبات يمليها هذا الموقع عليها؛ فإذا كان الابتعاد عن السلطة هو السمة الغالبة على سلوك الجماعة في ظل النموذج السابق فإن هذا الابتعاد يتخذ مظهراً جديداً يتجلى في حاكم له اهتمامات تظهر فيها شخصيته بعيداً عن موقع الحكم، هذا الحاكم هو المعتمد بن عباد بطل الرواية الذي يمكن الوقوف على طبيعته فناً من خلال النصوص الآتية:

«..جلس إلى إسماعيل بن القاسم يوماً بعد أن تمكن في الأدب، فلما انتهى الشيخ من شرح قصيدة عمر بن أبي ربيعة:

أمن آل نعْمٍ أنت غادٍ فمُبكر غداة غدٍ أم رائحٌ فمهجرُ

وكان ابن عباد قسياً في نقدها، التفت إلى أستاذه وقال: ما يقول الشيخ في هذين البيتين:

أكثرت هجـرك غـير أنـك ربمـا

عَطَفَتْـك أحيانـاً علـىَّ أمـور

فكأنمـا زمـنُ التهـاجرِ بيننـا

ليـلٌ وسـاعات الوصـال بـدور

فقال الشيخ: هذا شعر حسن، لمن هذان البيتان؟ قال ابن عباد وما تظن في هذه الأبيات:

تظـن بنـا أمُّ الربيـع سـآمةً

ألا غفـر الـرحمن ذنبـاً تواقعـه

فطرب الشيخ وصاح: هذا والله الشعر، لمن هذا؟ فقال ابن عباد: للجالس بين يديك، الذي طابت بأدبك أصائله»[٦٩]

«محمد بن عباد» بعد أن جعله أبوه ولي عهده ولقبه بالمعتمد أصبح لا يكاد يؤدي واجب تقبيل يد والده كل صباح حتى يفر إلى أخدانه.. وكان يطيب له اللهو بالزاهي

وهو قصر بإشبيلية، فيه كان يخلع عذاره ويرسل لطبعه الشعري عنانه، ففي يوم دعا جماعته إليه وطاب المجلس وغنت القيان.. ثم شرعت نشوة المغنية تغني بشعر المعتمد:

ولقد شربت الراح يسطعُ نورهـا

والليل قد مـد الظـلامَ رداءً»[٧٠]

«أراد المعتضد أن يصرف ابنه عن إخوان السوء.. رحل المعتمد وأخوه جابر يقودان جيشاً عظيماً، فدان لهم البلد وخضع أهله إلا فلولاً من السودان لاذوا بقلعة.. فأشار أهل المدينة على المعتمد بالاحتراس منهم، وأن يكون جيشه على أهبه الاستعداد. فلم يلق المعتمد لهذه النصيحة سمعا، وقضى ليله في لهو ومجون، وقضى السودان ليلتهم في بث الرسائل لباديس والاستنجاد به، فجاءهم في جيوش زاخرة وفتك بجيش المعتمد.. وفر المعتمد وأخوه.. قضى المعتمد ليله في هم.. وبزغ الفجر وقد أتم قصيدة في استعطاف أبيه.. وقرأ:

سكّن فؤادك لا تذهب بك الفِكَرُ

ماذا يعيدُ عليك الهمُّ والَحذرُ

فبعث بها المعتمد إلى أبيه وبقى أياماً خائفاً حتى جاء

البريد من المعتضد يقبل فيها عذره ويقلده ولاية شلب»[٧١]

النص الآتي جاء تحت عنوان ثورة «.. لقد خطبت في الميدان الكبير وكان الجمع حاشداً.. عددت مثالب ابن عباد فذكرت إسرافه في اللهو والمجون، وجنونه بحب النساء والجواري الإسبانيات.. ثم تبديده أموال الدولة على المتعطلين من الشعرا والمضحكين والمجان، ومعاقرته الخمر حتى لا يكاد يفيق من سكر.. ثم تحقيره الفقهاء والعلماء وإهمال شهود الجمع ومعاهدته مع الأذفونش التي جرت الخراب على البلاد، ثم ترك الجيش حتى فقد قوته.. ثم طرح شئون الدولة وراء ظهره وترك زمامها في يد ابنه الغر الجاهل الذي سماه الرشيد»[٧٢]

تعد هذه النصوص بمثابة نافذة فنية تتيح للقاريء النظر إلى شخصية المعتمد (محمد بن عباد) التي تم اختزالها فناً في صفتين: شاعر وملك.. وهاتان الصفتان يقف خلفهما موقف فكري؛ فبمتابعة شخصية ابن عباد من خلال هذه النصوص يتضح أن هناك ثنائية يتجلى فيها هذا الموقف هي (النفي والإثبات)؛ فسؤال الجدارة الذي يطرحه عنوان الرواية على القاريء يمكن إدراك إجابته بين ثنايا هذه النصوص؛ إننا هنا أمام شخصية أخذت موقعاً لها في فن

الشعر بوصفها أحد المبدعين فيه، لكنها ما إن وضعت في اختبار الولاية (الحكم) حتى ثبت أنها غير جديرة به؛ لقد وصلت حكاية حكمها إلى مرحلة عقدة (أزمة) تمثلت على المستوى التاريخي في ضياع أول جزء من أرض الأندلس في أيدي الإسبان ألا وهي طليطلة، وكان السبب المباشر لهذا السقوط هو معاهدة عُقدت بين هذا الحاكم السلبي (المعتمد) وألفونسو ملك قشتالة.. يضاف إلى هذه القراءة السياسية الخاطئة للأمور جوانب أزمة أخرى تتعلق بعمله الداخلي في دولته.. وسلوكه الشخصي الذي كان خصماً من رصيده في صفة (ملك).. وفي مدة بقاء هذه الصفة معه والتصاقه بها.. ومن ثم كانت لحظة التنوير في حكاية ابن عباد الملك نهاية توصف بـ (المأساوية) لعهده ولعهد ملوك الطوائف في الأندلس كما يبدو في العنوان الأخير «أفول» الكائن في آخر الرواية..

إذاً فإن التركيب الوصفي «شاعر ملك» في عنوان عمل الجارم يعكس تقديماً وتأخيراً قد جاء بشكل مقصود؛ فتقديم صفة شاعر وتأخير صفة ملك ليس بسبب البعد الزمني المتمثل في ظهور موهبة ابن عباد الشعرية قبل اقترابه من موقع الحكم فحسب، وإنما هو سؤال الجدارة؛ فشخصية ابن

عباد على المستوى التاريخي جديرة بأن يكون لها حضور في تراثنا الأدبي العربي بوصفها شاعرة قدمت ما يتيح لها هذا الحضور، لكنها في المقابل ليست جديرة بصفة (ملك)؛ فتجربة الجماعة العربية مع هذه الشخصية توصف بأنها (مؤلمة)؛ ومن ثم فإن قراءة الحاضر لها تندرج تحت ما يمكن تسميته بـ (القراءة العكسية)، أي قراءة من أجل المخالفة؛ إذ لا يمكن تصنيفها ضمن النماذج الايجابية في الحكم التي تمثل قدوة للاتباع..

ومع نموذج الحاكم اللاهي تتكامل رؤية الفن في التعبير عن جانب من السلبية التي يجسدها سلوك (الانصراف)؛ فانصراف الجماعة عن النهوض بدورها في مراقبة الحاكم بطريقة نقدية تقوم على الإعانة عند الإحسان والتقويم عند الإساءة تؤدي إلى حالة من الموت المعنوي يتم التعبير عنها بألفاظ مثل: الضعف والامبالاة..كما أن انصراف الحاكم عن أداء مهام موقعه يؤدي في النهاية إلى سقوط.. وكلاً الأمرين يعد جزءاً من تكوين العدو الداخلي في إطار ثنائية (العدو الداخلي والعدو الخارجي) وارتباطها بمسيرة الجماعة وتحولاتها.

والرواية بهذا الطرح للحاكم السلبي بشقيه المستبد

واللاهي تحمل نقداً غير مباشر لهذه النوعية من السلطة التي تقوم على احتكار أسرة بعينها لها؛ إذ يتم تداول الحكم فيها بين الأبناء من خلال التوريث بغض النظر عن الأهلية والكفاءة..

الثالث: نموذج المخادع.

يركز هذا النموذج في رواية «شاعر ملك» على البطانة المحيطة بالسلطة من خلال إحدى شخصياتها، هذه البطانة التي تعمل وفق حسابات خاصة بها؛ ومن ثم فإن البعد الفردي هو الذي يحكم حركتها في علاقتها بالحاكم من جانب وفي علاقتها بالمحكوم من جانب آخر، وهي في سعيها إدراك ما تسعى تتجلى في بنيتين: الأولى (ظاهرة) تحاول بها كسب ثقة هذه السلطة، الثانية (عميقة) تظهر فيها حقيقتها بمعزل عن القناع الذي يغطيها.. ويتجسد هذا النموذج في شخصية أبي القاسم بن الهوزني أحد المقربين من البطل المعتمد وقد نال منصباً مهماً أيام حكمه «كان أول ما صنعه المعتمد.. دعا أبا القاسم الهوزني ومنحه لقب المشير في الدولة»(٧٣)

«ذهب الهوزني إلى منزله، فرأى في دهليزه فتاة متلففة.. قالت: إنك لم تخترني للمعتمد عبثاً ألست تريد مني أن أفتنه

عن كل شأن من شئون المملكة حتى يضعف ملكه.. نعم اخترتك لإبادة هذه الدولة الطاغية اللاهية لتخلفها في الملك إحدى الأسر العريقة من المسلمين بإشبيلية»[٧٤]

«.. قال ابن عباد: إن الأدارسة أعداء دولتنا لا يزالون يتربصون بنا الدوائر.. وأرى أن نكون أصحاب الضربة الأولى.. حينئذ اعترض الحديث الهوزني وقال:.. إن الأندلسيين عامة وأهل إشبيلية خاصة سئموا الحروب وقد تيمنوا بطالعك.. دعهم يفهموا أن ملكهم أريحي كريم يطرب للهو كما يطربون ويفرح بالملك كما يفرحون.. دعهم يا مولاي يعرفوا أن المعتمد جمع صفات الحزم والقوة.. وأضاف إليها اللين والسماح.. والتمتع بلذائذ الحياة»[٧٥]

«اجتمع المعتمد بابن عمار والهوزني وقال: إن دولة بني ذي النون ضعفت بموت المأمون والفرصة اليوم سانحة للإغارة على بلاده وضمها إلى ملكنا، فقال الهوزني:.. إن القادر بن المأمون ليس فيه شيء من صفات الملوك غير أن الأذفونش (ألفونسو) يحالفه ويناصره.. نعقد معه معاهدة على أن يمدنا بجنود من قشتالة وعلى ألا يساعد علينا عدواً ولو كان ابن صديقه المأمون»[٧٦]

بمتابعة هذه النصوص يمكن الوقوف على البناء المزدوج الذي تمثله شخصية أبي القاسم، إنها في علاقتها بالسلطة تقدم مثالاً سلبياً للبطانة المحيطة بالحاكم، وكيف تؤثر أفعالها سلباً في السلطة ومن ثم الرعية لتكون أحد أصوات الشر الموجهة لهذه السلطة وما تؤديه من أفعال.. وهذه الرؤية النقدية التي يطرحها راوي الجارم تفيد بأن سلبية السلطة يقوم على صناعتها بدرجة كبيرة سياق محيط، في هذا السياق نلمح نقداً للمحكوم الذي يتخلى عن دور رقابي لا غنى عنه في علاقته بالحاكم.. وإلى جوار هذا الحال تأتي بطانة السلطة التي إما أن تكون إيجابية تقوم بما من شأنه توجيه الحاكم إلى الصواب.. وإما أن تكون سلبية تسهم بقصد منها – كما هو الحال بالنسبة لشخصية أبي القاسم – أو بغير قصد في توجيهه بعيداً عن هذا الصواب، فتكون النتيجة – إلى حد كبير – سيئة؛ فبالنظر إلى ما آلت إليه الأمور بسبب هذا الدور السلبي لأبي القاسم يتضح أن سقوط أول جزء من أرض الأندلس في أيدي الإسبان كان نتيجة رأي توجه به إلى المعتمد بن عباد هو هذه المعاهدة التي أتاحت للعدو الخارجي الفرصة للنيل من الجماعة.. ولم يكن مشهد النهاية بمعزل عن دوره هذا..

والفن بذلك يسعى لطرح رؤية تكاملية ذات طابع يمكن وصفه بالدائري؛ فالسلطة المستبدة (المعتضد) التي واجهت كلمة الحق (الشيخ أبو حفص عمر) بقسوة قد خرج من رعيتها بديل مغاير يقف على النقيض.. إنه البديل الذي يعكسه نموذج المخادع (المنافق) وقد جسدته شخصية ابن هذا الشيخ (أبو القاسم)؛ فإذا كانت السلطة المستبدة ترفض الاستماع لصوت الحقيقة؛ فمن الطبيعي أن يظهر هذا الوجه الآخر (المعاكس) الذي يجليه نموذج المنافق، وهو رد الفعل لهذا الفعل السلبي الصادر عن السلطة المستبدة التي أوصلت هذه السلبية إلى ذروتها بعملية قتل مادي تمثلت في مصير الشيخ أبي حفص عمر.. وستكون السلطة أحد المتضررين بشدة منها؛ فعملية القتل سيعيد الابن (أبو القاسم) الشاغل موقع رد الفعل والمتجلي في نموذج المخادع استخدامها على طريقته الخاصة؛ إنه في بنيته العميقة يخفي هيئة المنتقم، فكان دوره أحد الأسباب المؤثرة في تشكيل نهاية دولة بني عباد التي كان آخر حكامها المعتمد.. هكذا يطرح الفن رؤيته من خلال تقديمه للأب (المعتضد/ سلطة مستبدة) والابن (المعتمد/ سلطة لاهية) والبطانة السيئة (أبو القاسم/ نموذج المخادع).. إن قانون الطبيعة لكل فعل رد

فعل (نتيجة) مساوٍ له في القوة ومضاد له في الاتجاه ينعكس بدرجة كبيرة في رواية شاعر ملك من خلال هذه الرباعية:

- الأب (المعتضد/ سلطة)، (الشيخ أبو حفص/ صوت الحق الصادر من الرعية): الرسالة الواصلة بينهما قتل قام به الأول تجاه الثاني.
- الابن (المعتمد/ سلطة)، (أبو القاسم الهوزني/ منافق/ بديل سلبي لصوت الحق): الرسالة الواصلة بينهما تأخذ اتجاها عكسيا فهي تدمير (انتقام) صادر من الثاني تجاه الأول.

الرابع: نموذج المخلص

قدمت رواية «شاعر ملك» من خلال النماذج السابقة رصداً للأزمة، ولمسببات هذه الأزمة من منظور فني، أما الرصد فيظهر في نموذج الواعظ الواصف (الشيخ أبو حفص عمر)، وأما المسببات فتبدو في نموذجي الحاكم السلبي بشقيه: المستبد واللاهي والمخادع الذي يتوجه إلى بطانه السوء وما ينطوي عليه عملها.. لكن الفن لم يتوقف عند هذا الحد، فلابد من مواجهة تفضي إلى شكل من أشكال الحل.. والمخلص نموذج لكل ما من شأنه المساعدة في تغيير حالة الإنسان (فرد/ جماعة) من ضيق إلى انفراج يضيء له طريقاً

مغايراً.. وفي عمل على الجارم توظيف لما في التاريخ في عرض إحدى الشخصيات المنتمية لهذا النموذج ألا وهي شخصية «يوسف بن تاشفين» ملك مراكش صاحب الدور البارز في الانتصار الذي حققته الجماعة العربية المسلمة على العدو الخارجي (ألفونسو والإسبان) في معركة الزلاقة.. ويشير الراوي في «شاعر ملك» إلى هذا المخلص من خلال الآتي «.. بينما كان ابن عباد يقاتل جيوش الإسبان أرسل ابن تاشفين جنوداً إلى معكسر ألفونسو وأمرهم بإحراق كل ما فيه.. ثم جاءت اللحظة الأخيرة التي وصل فيها ابن عباد إلى اليأس وكاد يلقى السلاح مستسلماً، ولكنه ما كاد يهم بإغماد سيفه حتى رأى جيوش ابن تاشفين..وصدق المسلمون الحملة فشتتوا جيوش الإسبان.. وانكشف ألفونسو ووثب عليه غلام بربري فضربه.. ففر إلى تل بعيد عن المعركة بعد أن فنى جيشه..»(٧٧).

إن الراوي هنا يقدم رؤيته للمخلص من منظور وظيفي يتمثل في أدائها الذي استحقت به هذا المكان.. والزلاقة بمثابة لحظة فاصلة في تاريخ الجماعة العربية في إسبانيا خصوصاً بعد حادث سقوط طليطلة الذي جرأ العدو الخارجي ليجاهر بنواياه ويحاول التعجيل بتنفيذ خطته القاضية بطرد الجماعة العربية كلها من الأندلس.. وهذا ما

عبر عنه الراوي في عمل الجارم بقوله «..بعد سنوات من هذه المعاهدة سقطت طليطلة.. وبغي ألفونسو وتكبر.. ثم أقسم ألا يبقى أحداً من ملوك الأندلس فوق عرشه..»(٧٨) لكن صنيع يوسف بن تاشفين كان بمثابة ميلاد جديد لهذه الجماعة تمثل في عمر أطول لها على هذه الأرض، قبل أن تأتي النهاية الحقيقية بسقوط غرناطة.. وقد عبر محمد عبد الله عنان صاحب (دولة الإسلام في الأندلس) عن هذا الميلاد الجديد الذي تمخضت عنه معركة الزلاقة بقوله: «في سهول الزلاقة ارتد سيل النصرانية الجارف عن الأندلس المسلمة بعد أن كان ينذرها بالمحو والفناء العاجل، وغنم الإسلام حياة جديدة في إسبانيا امتدت إلى أربعة قرون أخرى، ومهدت السبل لسيطرة المرابطين على إسبانيا المسلمة»(٧٩).

إن المخلص (يوسف بن تاشفين) وأداءه الوظيفي (معركة الزلاقة) يمثلان على المستوى العام مرحلة فاصلة بين الجماعة العربية المسلمة وعدوها الخارجي، وعلى مستوى أقل عمومية يمثلان نهاية وبداية تتعلق بدخول الاندلس مرحلة جديدة في الحكم مغايرة لسابقتها.. وبلغة الرواية كان سقوط طليطلة بمثابة العقدة التي تحتاج معها إلى لحظة تنوير (انفراج)، وكان أحد الفواعل البارزين في صنع

هذه اللحظة يوسف بن تاشفين..

إذاً فعلى الرغم مما يمكن أن يميز رواية الجارم بوصفها رواية أزمة فإنها تقدم في الوقت ذاته ما يعد آلية في مواجهتها؛ فهي تستعين بالتاريخ وهي تطرح أمام القاريء مشهداً سلبياً راصدة أبعاده، ثم بعد ذلك تقدم من التاريخ ما يمثل انفراجاً لما فيه من أزمة؛ فنموذج الواعظ الواصف (الشيخ أبو حفص) مع نموذج المخلص (يوسف بن تاشفين) يجعلان من رواية شاعر ملك تندرج تحت ما يسمى بـ (أدب المقاومة) إذا ما نظرنا إلى زمن تأليف هذه الرواية (الحاضر الخاص بعلي الجارم).. وفعل المقاومة هذا يشغل موقع رد الفعل بالنسبة لفعل الأزمة الموجود في زمن التأليف وامتداداته في الماضي.. وما بين الفعل ورد الفعل تبدو جلية العلاقة الحتمية التي تربط كلا العالمين: الواقع والفن، وهي علاقة تقوم على فعل محوري هو فعل القراءة.

من خلال هذه المصاحبة لرواية «شاعر ملك» يتبين الآتي:

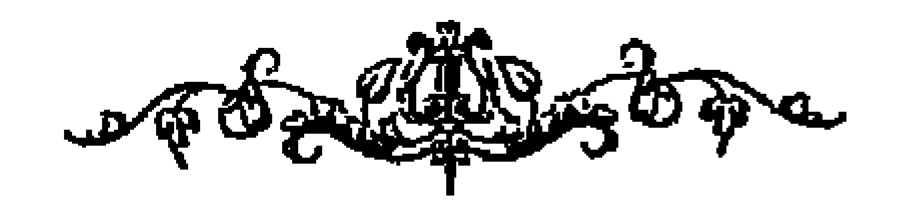
- رواية «شاعر ملك» عبارة عن قراءة للواقع باستخدام التاريخ.
- هذه القراءة تجعل من عمل الجارم مزيجاً من الكلاسيكية والواقعية معاً.

- كلاسيكية الجارم من نوع خاص ؛ إنها دعوة لقراءة مشاهد الأزمة التي مرت بها الجماعة العربية في تاريخها، وليس العودة إلى مراحل تمثل حالات نضج وقوة.
- هذا الطابع الكلاسيكي الخاص يمنح الراوي في «شاعر ملك» موقع المحذر الواعظ الذي يتوجه إلى جماعة تعاني حاضراً مأزوماً يشبه في بعض مظاهره تجربة في الماضي تم استحضارها فناً.
- عنوان رواية «شاعر ملك» يقوم على عملية تقديم وتأخير تخفي وراءها وجهة نظر خاصة تتعلق بالمؤلف، هذه الوجهة تقوم على ثنائية (النفي والإثبات) ؛ فشخصية البطل (المعتمد) أجدر بصفة الشاعرية منها بصفة الملك.

هذه الثنائية تعطي للجارم بعداً نقدياً متوازناً في التعامل معها يعتمد على الإشارة إلى جوانبها السلبية دون إغفال ما تحظى به من مزايا.

- رواية «شاعر ملك» بهذا الطابع التاريخي المميز تعد مظهراً من مظاهر النقد الذاتي الذي يقوم على وقوف الذات (فرد/ جماعة) أمام مرآة نفسها للاطلاع على ما يعتريها من عيوب قبل أن يفاجئها الآخر بها بالقول أوالفعل أو بهما معاً.

- مشهد الأزمة الذي يعكس حال الجماعة العربية في الأندلس تم اختزاله فناً على مستوى الزمن في ثنائية (الليلة/ اليوم) وعلى مستوى المكان في ثنائية (إشبيليه/ قشتالة).
- مشهد الأزمة في هذه الرواية يتجلى على مستوى الشخصية في عدد من النماذج ؛ ومن ثم فبإمكان الجماعة ـ في ضوء عملية النقد الذاتي ـ الوقوف على جانب من تكوين العدو الداخلي الذي يعتدي عليها من الداخل بالتوازي مع قراءتها لعدوها الخارجي.
- مأساة الإنسان – بصفة عامة – لا يصنعها – في الغالب – فاعل واحد، وإنما يقف وراءها أكثر من فاعل؛ ففي «شاعر ملك» – على سبيل المثال – نجد أن تخلي الجماعة – عن أداء دورها، وسلبية الحاكم بشقيها: اللهو والاستبداد، ونموذج المخادع الذي انعكس داخل عمل الجارم في البطانة السيئة كلها فواعل تقاطعت في النهاية عند مشهد الأفول.



(٣)

توظيف التاريخ المعاصر

دراما السقوط في رواية المدينة «بيروت ٧٥»

لغادة السمان

يعكس الإبداع النسوي رغبة الذات الأنثوية في الإسهام في الإنتاج الأدبي إلي جوار الرجل، وقد أضحي عملها واقعًا يفرض نفسه بقوة، لا بوصفها صوتًا يسعي لانتزاع دور البطولة من هذا الكيان المذكر الذي استأثر به لنفسه علي مدي فترات زمنية طويلة، لكن للتأكيد علي أن صناعة الفن في جوهرها حرفة إنسانية يستطيع النهوض بها طرفا النوع الإنساني: المذكر والمؤنث علي السواء.. وإن كان هذا الإبداع في بدايته قد ارتبط بحرص هذه الأنثي علي ما يمكن تسميته إثبات الذات وتأكيد الحضور في عالم اعتاد أن يُسمع فيه هذا الصوت الذكوري[٨٠]. وكأن ذلك الحال قد أصبح من مسلمات الحياة التي تقول: إن الذي يعيش الواقع ويقدر علي أن يحيله خلقًا جديدًا يظهر في عالم مغاير اسمه الفن هو هذا الرجل وحده؛ لذا جاء هذا الصوت النسوي

في بداياته ليقول: إن المرأة لن تتجمد إلي ما لا نهاية في موقع المفعول (الموضوع) بوصفها جزءًا من انشغالات هذا الفاعل المذكر علي المستوي الذهني والوجداني، لكنها ستنوع من حضورها داخل العالم لتصير فاعلاً له موقفه ورؤيته إزاء هذا الكيان الذكوري الذي عليه أن يجلس في غرفة محاكمة (موقع الموضوع/ المفعول) يعقدها له هذا القاضي الأنثوي(٨١).

لكن هذه الوضعية الإبداعية للمرأة لن تكون الوحيدة علي الإطلاق؛ فسرعان ما ستطور من خطابها ليصبح إبداعها رصيدًا فنيًا تسهم من خلاله في إثراء سياقها الثقافي الذي تنتمي إليه، وتحاول أن تجعل منه مطية لرؤيتها ولما يمكن أن تتخذه من مواقف إزاء سياق الواقع والعالم المحيط؛ بوصفها صوتًا مبدعًا يسعي لأن يتحسس صداه في فضاء القراءة دون أن يعبأ كثيرًا بنوعه هل هو ذكر أم أنثي(٨٢).

والأديبة محور هذه الدراسة هي المبدعة اللبنانية غادة السمان التي بدأت رحلتها في عالم الحكايات منذ ستينيات القرن الماضي مع القصة القصيرة وقد ظهرت مجموعتها القصصية الأولي في عام١٩٦٢م بعنوان «عيناك قدري»(٨٣). ويمكن النظر إلي بداية كثيرين مع فن القصة قبل الاتجاة إلي

عالم الرواية علي أنه يعد معادلاً فنيًا لطور الطفولة في حياة كل منا؛ إنه يري العالم ببعديه الفيزيقي والميتافيزيقي بمنظار صغير يختزل حضوره علي اتساعة في أقل مساحة استيعاب ممكنة، هكذا يمكن وصف بدايات غالبية من اهتموا بالكتابة الإبداعية السردية؛ إنها تبدأ طفلة في مشاهد حكائية صغيرة (قصة قصيرة) ثم سرعان ما تكبر - في الغالب - لتصل إلي مرحلة أكثر نضجًا تعكس رؤية أوسع للعالم وما يتضمنه؛ لتتنوع المشاهد وتتعدد وتتضافر فيما بينها لتكون عالمًا فنيًا كبيرا اسمه الرواية؛ لذا نجد غادة تتجاوز هذا الطور الطفولي مع النصف الأول من السبعينيات لتقدم لقارئها روايتيها الشهيرتين: «بيروت ٧٥» و« كوابيس بيروت».. وكل منهما يعكس نظرة ذات واقعية شغلت قضية الوجود الإنساني همًّا يرتكز عليه المكون الأيديولوجي لعالمها الفني(٨٤).

من هذا التصور فقد ركزت الدراسة علي روايتها «بيروت٧٥» وهي تتناول هذا الوجود من منطلق ثقافي له مرجعيته الإقليمية والعالمية متوسلة بالبعد المكاني لعملها المتجسد في إطار المكان «بيروت».. وبداخله تحاول العدسة الناقدة رصد تشكلات هذا الوجود عبر الحركة الدرامية

للشخصية التي وصلت في النهاية إلي نتيجة اسمها «السقوط» تمثل مصيرًا رمزيًا يرتكز علي الحضور الدرامي للشخصية داخل عالم الفن؛ ليقدم رؤية ذات مبدعة تجاه سياق واقعي له حضور ذو صبغة جمعية.. وقد برز هذا السقوط فنيا في «بيروت ٧٥» من خلال عدة شخصيات، في مقدمتها اثنان: فرح (شخصية ذكورية) وياسمينة (شخصية أنثوية).. وهي إشارة ضمنية صادرة عن عالم الفن مفادها أن أزمة (الإنسان/الحياة) ليست مقصورة علي طرف بعينه، وليست في الوقت ذاته نتاج طرف واحد دون الآخر؛ ومن ثم فإن هذا المصير السلبي (السقوط) هو ناتج درامي أو بلغة علم السرد شخصية فنية تأتي في الظهور تالية بعد حزمة من الأفعال يقوم بأدائها عدد من شخصيات الحكي الأسبق في الظهور منها، وبالإفادة من حقل التاريخ يتضح أن غادة كتبت روايتها هذه في أواخر عام ١٩٧٤م، يليها في العام التالي عملها الروائي الثاني «كوابيس بيروت»[٨٥].

وقد أفادت الدراسة في عملها من بعض مصطلحات النظرية المعرفية لعلم السرد الحديث، مثل: الراوي، الشخصية، الزمان وما يتعلق به من استباق واسترجاع.. ومن هذا المنطلق فإن الدراسة تتوزع علي عدة محاور:

- بنية العنوان: تضافر الزمان والمكان
- الحركة الدرامية للشخصية
- آلية الاستباق السردي
- المؤنث الثقافي: ثنائية (الشخصية والمكان)
- نهاية وبداية

الأول: بنية العنوان: تضافر الزمان والمكان

ينتقل فعل القراءة بشكل متدرج داخل فضاء المؤنث من الإنساني (غادة السمان/المؤلف) إلي غير الإنساني (بيروت) عبر هذا التشكيل «بيروت٧٥» الذي يحيل إلي مرجعية علي مستوي الزمان والمكان؛ وهو ما يعني أن هذه العتبة في عالم غادة الفني تتوخي الالتقاء بحقل التاريخ؛ خصوصا أن الزمان (٧٥) يفتح علي حقبة مأزومة تتمثل في الحرب الأهلية اللبنانية بكل تداعياتها التي انعكست علي الذات بشقيها الفردي والجمعي، هذه الحقبة التي أطلقت عليها المبدعة: الفيضان الأول لنهر النار[٨٦]. ومن ثم فإن هذا العالم المتخيل يحده إطار زماني ومكاني يفرض علي الذهنية القارئة ضرورة الوقوف عند قصدية الالتقاء بين طرفين يمكن النظر إليهما بوصفهما يعبران عن تركيب إسنادي خبري لا تحمل بنيته الظاهرة إلا المبتدأ؛ وهو

ما يقتضي نسقًا استفهاميا يتغيا السؤال عن خبره، الذي من شأنه أن يوضح ويتمم معناه؛ فبيروت ٧٥ ما شأنها؟ أو ما حالها؟..

من هذا المرتكز الاستفهامي المنطلق من فضاء القراءة[٨٧]. فإن رحلة الجواب يفترض أنها ستسير في اتجاهين: التاريخ في عملية تعتمد آلية الاسترجاع، يتم الوقوف فيها علي ما تتضمنه هذه الحقبة الزمنية من أحداث كان مسرح وقوعها لبنان..الثاني: الفن من خلال الانتقال من حالة الإجمال (البناء اللغوي للعنوان) إلي التفصيل (البناء الجمالي لهذا العالم وما يمكن أن يحتضنه من دلالات)[٨٨].

إذًا فمن حاصل الاتجاهين معًا فإنه يتحتم علي هذا الفعل الخاص بالمتلقي الحركة بحثًا عن العلاقة التي يمكن أن تجمع بين التاريخي والفني عند غادة، وهي علاقة يكشف عنها جانب من السيرة الذاتية لها؛ فقد أقامت في لبنان منذ العام ألف وتسعمئة وأربعة وستين حين قدمت من سوريا لأول مرة بغرض الدراسة في فترة واكبت كثيرًا من الأحداث القومية التي تركت صداها في الواقع العربي..وفي لبنان تعرفت إلي عدد كبير من الكتاب التقدميين

والفلسطينيين، من أهمهم غسان كنفاني الذي نشرت رسائله لها فيما بعد[٨٩]. وهذه إشارة تطرح تساؤلا حول الدور القومي الوطني أو الإيجابي عمومًا الذي يمكن أن تنهض به ذات مبدعة تجاه جماعتها؛ خصوصًا أن آخر ما يتضمنه الفضاء النصي لروايتها إشارة لها مغزاها: «بدأت كتابتها ٩ تشرين أول ١٩٧٤م، تمت كتابتها مسودة يوم ٢٣ تشرين أول ١٩٧٤م..تمت كل التعديلات وتوقف العمل فيها يوم ٢٢ تشرين الثاني ١٩٧٤م»[٩٠].

إن عنوان هذا العالم الفني «بيروت٧٥»، في حين أن الزمن المرجعي الخاص بعملية التأليف قد بدأ وانتهي في العام ألف وتسعمئة وأربعة وسبعين، كان من الممكن لغادة علي سبيل المثال أن تختار لعنوانها علامة تعبر عن بداية عقد من الزمن فنقول «بيروت٧٠» تقاربًا مع عناوين تأخذ هذا المنحي في الربط بين الزماني والمكاني مثل: «القاهرة٣٠» أو «القاهرة الجديدة» لنجيب محفوظ، و«فيينا ٦٠»، و«نيويورك٨٠» ليوسف إدريس،..لكن هذا الاختيار الذي يحيل إلي ما بعد يسعي لأن يضع عملية القراءة أمام تصور دلالي مرجعي يصير مرادفًا لهذه البنية الظاهرة «بيروت ٧٥» يتمثل في الحرب الأهلية اللبنانية، أو وفقًا لقول غادة: بداية

فيضان نهر النار..

إذًا فإن هذه العلامة التي تجمع بين دال يعنون لعالم الفن «بيروت٧٥» ومدلول يشير إلي سياق له حضوره في فضاء التاريخ تشير إلي ذات يمكن نعتها بالمتنبئة التي توسلت بمفردات المتخيل الفني لتنجز دورًا ذا طابع تحذيري يتوقع وفق خطابه الخاص ما أضحي تاريخًا بعد ذلك، ولعل فكرة السقوط التي تعد بمثابة مصير لازم عددًا من شخصيات هذا العالم الفني هي صيحة تحذير أطلقها رواي هذا العالم..وتأتي هذه الصيحة وثيقة الصلة بخلفية فلسفية أسهمت - بدرجة كبيرة - في تشكيل وعي غادة وكثير من أبناء جيلها من المثقفين العرب في فترة الخمسينيات والستينيات وامتدت إلي ما بعدها تمثلت في تيار الوجودية الذي تقاطع بقوة مع تيار الواقعية الاشتراكية خلال هذه الفترة[٩١].

الثاني: الحركة الدرامية للشخصية

تنقسم «بيروت٧٥» إلي ثمانية وعشرين فصلاً تشغلها خمس شخصيات رئيسة، يمكن الإشارة إليها من خلال النص الآتي الذي جاء في الصفحات الأولي من روايتها: «لم يتبادل أحد من الركاب الخمسة كلمة واحدة: ياسمينة، فرح، أبوالملا، أبو مصطفي السماك، طعان..»[٩٢].

يبدو أن المرحلة الأولي في حياة القاصة غادة ما زالت تلقي بظلالها عليها؛ فتقسيم الرواية إلي فصول صغيرة يجعل منها بمثابة أبنية قصصية قصيرة تتضافر فيما بينها بفضل وحدة الراوي[٩٣]. وإطار المكان «بيروت» مسرح الأحداث الأساسي لهذه الفواعل الإنسانية.. وتقديم الراوي لهذه الشخصيات يأتي من خلال حالة (الحركة/ الرحلة) التي تتغيا هدفًا هو «بيروت» «..عيونهم جميعًا متعلقة بتلك الغابة الحجرية المضيئة الممتدة أمام عيونهم المسماة بيروت..وكل منهم يتأملها بعين مختلفة، لم تكن هنالك بيروت واحدة، كانت هنالك خمس بيروتات»[٩٤].

في إطار ثنائية (الفيزيقي والميتافيزيقي) يأتي التقديم الدرامي لهذه الحركة من قبل الراوي؛ فبحكم موقع العليم الذي يشغله ويتيح له النظر في كل الاتجاهات برؤية سمتها العمق[٩٥]؛ فإنه يطرح ما يمكن تسميته بـ (ذهنية الرؤية)، ويعكس هذا المصطلح نشاط الوعي الإنساني وهو يقوم بتكوين رؤية ذهنية خالصة للأشياء تنسحب علي الزمن المستقبلي المتوقع والمرجو في الوقت ذاته أن تتحول فيه إلي واقع ملموس؛ ومن ثم فإن الأحادية علي المستوي الواقعي تستحيل وفق هذا المصطلح إلي متعدد، كما هو الحال

بالنسبة إلي بيروت التي تصبح خمس بيروتات ذهنية بالنظر إلي هذه العيون المتجهة نحوها وما زالت ميتافيزيقية الطابع؛ إذ لم يتم مشاهدتها بعد بعين اليقين، وحده هذا الراوي العليم الذي استبق هذه الرؤية، وكانت عينه الناظرة تتعامل مع هذا الإطار المكاني بمنطق فيزيقي يحتضن موقفًا رافضًا يعكسه منطوقه «..الغابة الحجرية المضيئة..المسماة بيروت»، إن هذا القول يعد بمثابة مرتكز درامي يمكن الاعتماد عليه في محاولة الوقوف أمام الأجزاء المكونة لمشهد السقوط في رواية غادة؛ فمدينة بيروت غابة، هذا هو حكم راويها، لكنها مضيئة، معني ذلك أنها إطار مكاني خادع، يتوسل بأضوائه لأجل دور الغواية؛ ومن ثم تتحول هذه الأنثي المكانية «بيروت»[٩٦]. إلي نداهة تأسر بصوتها الباحثين عن الإشباع..هكذا يصير الضوء المرئي معادلاً للصوت المسموع؛ فإذا ما اقترب منها هؤلاء الراحلون فقد أوشكوا أن يقعوا فريسة لها..والملاحظ أن أحدًا من الركاب الخمسة لم يدخل في حوار اتصالي مع غيره يؤشر لعلاقة قد تنشأ في المستقبل؛ وهو ما يرسم لمفارقة درامية تقدم مشهدًا مختزلاً لواقع الحياة في المدينة بصفة عامة؛ فعلي الرغم من الجوار المكاني لهؤلاء الأشخاص فإن كل واحد منهم يعيش في

عزلة بعيدًا عن الآخر، هذه العزلة تؤكد علي الطابع الفردي لحياة المدينة التي تجعل من الأبواب المغلقة سمة تميز الساكنين - في الغالب - داخل إطار مكاني واحد[٩٧].

من هذا العرض المختزل لمشهد العزبة تأتي تفاصيل البنية الدرامية لتقدم عملية السقوط التي جاءت مصاحبة ونتيجة في الوقت نفسه لهذه الغربة..ولم يظهر هذا السقوط علي هيئة درامية واحدة، بل اتخذ أشكالاً عدة داخل الرواية؛ بحكم الحركة السلبية للشخصيات علي مستوي الفعل التي أفضت في النهاية إلي مصير واحد، لكن بهيئات متعددة..وقبل أن يشرع راوي غادة في عمليات التقديم السردي لمكوناته لجأ بدايةً إلي تهيئة ذهنية ونفسية لفضاء القراءة تفسح المجالَ أمام أفق توقعاته لاستقبال هذا المصير المأساوي علي مستوي الدراما: «..يريد بيروت، يحس بحاجة إلي الحديث عنها، يسأل السائق عن الطقس هناك مستدرجًا إياه للحوار عن أسرار بيروت ومفاتنها..التفت إلي الندابات اللواتي كن يتناوبن النواح واختنق صدره...إن صوت النواح الذي سمعه فجر ليلة وصوله إلي بيروت ملأه بالتشاؤم والغم من رحلته كلها..لم يكن صرخة امرأة أو رجل، بل كان صرخة قلب يتوجع حتي الانفجار..كأنه

صوت قلب المدينة كلها»[٩٨].

إن منطوق الراوي العليم هنا يركز علي شخصية البطل فرح خلال رحلة الخروج من موطنه الأصلي في دمشق، ووصوله وأيامه الأول له في بيروت التي لم تتحول بعد في فضاء رؤيته إلي واقع فيزيقي تام التكوين، لكن صوت النواح الذي تتردد أصداؤه في أذنه يعد بمثابة إرهاص درامي[٩٩]. يهيئ الزمن المستقبل الذي لم يأت بعد سواء بالنسبة إلي شخوص الرواية وفي مقدمتهم فرح وياسمينة اللذان يمثلان عمادًا أساسيًا لها أو فعل القراءة لهذه النهاية الحزينة لكل واحد من هؤلاء الخمسة..

ويلاحظ علي البنية التشكيلية لهذه الشخصيات سمة لافتة هو اعتماد راوي غادة آلية الحوار الداخلي في عرضه لها، ولعل ذلك ينسجم - بدرجة كبيرة - وطبيعة الحياة في المدينة التي يحكمها منطق العزلة والنزعة الفردية، وبالنسبة إلي غادة فقد أرادت من وراء اعتماده تصوير انسحاق الفرد في مجتمع المدينة نتيجة احتدام صراع غير متكافئ يفرض عليه أن يعيش قطيعة مع واقعه الجمعي المحيط، تعكسها حياة باطنية يتوهم أنه يمتلك فيها حرية تعادل حال الأسر الذي يعانيه[١٠٠]؛ فهذا أبو مصطفي السماك يشي حواره الذاتي

الذي يعلق فيه علي ابنه مصطفي ذي النزعة المثالية بشخصيته «هذا الولد لن يصير صيادًا أبدًا..يريد أن يكون شاعرًا..إنه نصف مجنون غارق في الأحلام والأوهام..ولكن هل أنا خير منه؟ أنا الذي قضيت ثلاثين عامًا من عمري في البحر محاولاً صيد قمقم الجني وفانوسه؟ أنا صياد الوهم، صياد الجني القوي المطاع الذي لا ترد له رغبة، إن كان مصطفي مجنونًا فقد ورث جنونه عني، أنا صياد الفانوس السحري»[١٠١].

في إطار هذه الثنائية الأثيرة (السبب والنتيجة) تتحرك الذات بين وعيها وفعلها، وتنم هذه الحركة عن العلاقة التي تجمع بينهما، ويعكسها سعي لإحالة هذا النشاط الذهني إلي أداء وظيفي يسهم في تعيين هوية الشخصية[١٠٢]. وفي هذه المسافة يبدو العالم وتبدو الشخصية في حالة أشبه بمواجهة، كل طرف فيها يترقب فعلَ الطرف الآخر..وفي مدينة بيروت أضحي البحث عن المثال الذي يعني تحققًا وفق منظور الشخصية ونموذجها عند غادة بو مصطفي خرافة ووهمًا «أنا صياد الفانوس السحري» فمعاناتها الدائمة دفع النسق الوظيفي لأفعالها باتجاه طريق آخر نقيض (الوهم)؛ فما دام هذا المجتمع موغلاً في واقعية شديدةِ القسوة لا حضور فيها

لهذا الفرد الكادح؛ فالبديل إذًا هو أن تولي الذات وجهها شطر الخرافة، تري في الهيام بها لذة تستعيض بها عن المفقود في فضاء الواقع، ومن منظور الدراما يعد ذلك نوعًا من التطرف أفضي بالشخصية في نهاية المطاف إلي القتل «ثلاثون عامًا وهو يركض علي الأمواج بحثًا عن الجني..يرمي بشباكه، ثم يتحسس بيديه محتواها لعله يجد المصباح..رمي بشباكه، أشعل فتيل الديناميت..ها هو جسده كله حزمة ديناميت لصيد المصباح، دوي الانفجار مع صرخة مصطفي..طفت علي السطح جثة ممزقة بين الشباك الممزقة..خرجت جثة أبو مصطفي كسمكة نادرة مضرجة بالدم»[١٠٣].

إذًا فإن أحد تجليات مشهد السقوط هو الانتحار الذي يعني التخلص من سطوة واقع مأزوم بالرحيل القسري عنه جسدًا وروحًا؛ فعندما تعجز الذات ذهنيًا ووجدانيًا عن تضييق الفجوة بين المثال المرجو إدراكه والواقع المحيط بمنطقه المهيمن، أو علي أقل تقدير التكيف معه يصبح الرحيل ملاذًا وحيدًا وأخيرًا من وجهة نظرها، هكذا كان صوت النواح الذي يسمعه البطل (فرح) في بداية الرواية بمثابة بكاء درامي علي إحدي ضحايا المدينة «بو مصطفي».

وهذا هو الطعان شخصية مسالمة، لكنه مستهدف بالقتل ثأرًا في مقابل جريمة ارتكبها شخص آخر من عائلته؛ لذا فإن عليه أن يواجه من يسعون إلي قتله «توقف سيارة في الشارع الذي أختبئ فيه لا يعني بالضرورة أن سائقها يريد قتلي، لا بل يريد قتلي، أعرف ذلك، لقد مت يوم حكموا عليَّ بالموت انتقامًا لرجل لم أقتله، ولم أشارك في قتله، ولم أر وجهه من قبل، وها أنا أجرجر جسد أيامي المهدورة»(١٠٤).

في الفضاء الدرامي المتعلق بهذه الشخصية تتبدي فكرة الضحية؛ فالذات ها هنا مفعول يتلقي أثرًا سلبيًا يقع عليه من فاعل آخر؛ ومن ثم فإما أن يكون قاتلاً وهو المسالم أو يصير في لحظة ما مقتولاً، إن شخصية «بو مصطفي» كانت ضحية حلم تجاوز حدود المعقول إلي اللا معقول (الخرافة/ الفانوس السحري) فلم تستطع التكيف فانسحبت بطريقتها، لكن النسق الوظيفي الذي تتحرك من خلاله شخصية الطعان يعكس منطقًا يقارب ما في شريعة الغاب؛ فهذا المسالم الذي قال عن نفسه أنه لم يقتل في عمره نملة(١٠٥). صار قاتلاً «..سمع وقع خطوات خلفه، يسرع، الخطي خلفه تسرع، يده تتشنج علي مسدسه، إنه واثق من

أن شخصًا يلاحقه..لا مجال للشك الآن..يستدير وقد شهر مسدسه، ويطلق النار علي الرجل، هكذا دون كلمة واحدة..لقد قتل رجلاً لم يقع عليه بصره من قبل، وكان القتيل يبدو مدهوشًا»[١٠٦].

يظهر من خلال البناء الدرامي لشخصية طعان أن راوي غادة يحاول بطريقة ضمنية تقديم صورة مصغرة للحرب عمومًا وللحرب الأهلية علي وجه الخصوص التي قد يَقتل ويُقتل فيها ضحايا قد دُفعوا إليها دفعًا؛ فهذا المشهد التمثيلي الذي يجمع بين طعان ومقتوله يطرح وضعية مأساوية لمفعولين شغلا موقع الضحية لفاعل سلبي..فكانت النتيجة: «قال المحامي لطعان: وضعك سيئ جدًا..قتلته دفاعًا عن النفس..ولكنه كان سائحًا أجنبيًا غريبًا..ويسقط رأس طعان بين يديه..أرادوا قتله لأجل رجل لم ير وجهه قط، ودفعوه ليقتل بنفسه رجلاً لم ير وجهه قط، ثم هاهم يشاهدونه إلي المشنقة ليقتله رجل لن يري وجهه قط»[١٠٧].

إن الراوي العليم هاهنا يقدم لفاعل جمعي شرير، تمت الإشارة إليه باستخدام صيغة الغائبين «هم» وبموازاته يأتي النفي المتكرر بتوظيف الأداتين «لم» و«لن» انسجامًا مع المصير المأساوي الذي ستواجهه هذه الضحية الطعان؛ ففي

ظل واقع قد غابت عنه ثوابت يقينية من شأنها أن تضفي عليه طابعًا مثاليًا يكفل له الاستقرار لأجل الاستمرار يصير النفي مع وضعية غياب الشخصيات الملائمة - عموما - علي مستوي السرد موقع الرؤية الذي يشغله هذا الراوي العليم معادلاً دراميًا لواقع سلبي قد نسخ حياة أحد أفراده؛ فهاهو ذا الطعان يتحول من مسالم، إلي قاتل، ثم إلي مقتول في نهاية المطاف؛ فتطورت دراما السقوط نتيجة أفعاله من انحراف أخلاقي أفضي إلي جريمة قتل إلي سقوط مادي تجلي علي مستوي السرد في الموت شنقًا ليظل هذا الصوت (النواح) المسموع منذ بداية هذا العالم باقيًا لم يكف عن الحركة..

أما أبو الملا فإن الوجه الدرامي لسقوطه يبدو من خلال لجوئه إلي السرقة يواجه بها فقره: «سأسرق التمثال» هكذا قرر أبو الملا بعد عذاب طويل..سيسرق التمثال وسيستعيد بناته، ولماذا يسلم هذا التمثال إلي المتحف إذا كان يستطيع أن يفتدي شقاء بناته بثمنه؟!»(١٠٨).

إذًا لقد تحولت الشخصية من حال الصابر علي الفقر إلي السارق؛ فكانت النتيجة سقوطًا أخلاقيًّا أفضي إلي سقوط مادي تجلي في الموت: «يري التمثال يكبر..يهبط إلي

الأرض، له جسد عملاق..يحاول أبو الملا أن يصرخ فلا يجد صوته..»يا إلهي إنه يحاول خنقي يريد قتلي «..يري أصابع التمثال الحجرية تلف عنقه، تضغط..ويشهق ويشهق، ثم لا يشهق، حين عادت أم الملا إلي الكوخ وجدت زوجها المريض وقد قضي نحبه»[١٠٩].

يجسد هذا الموقف الذي امتزج فيه صوت الراوي بصوت إحدي الشخصيات مشهدًا تمثيليًا يعكس صراع الذات مع أفكارها ومشاعرها، وهو صراع يضع اللحظة الراهنة التي تلبست بها الشخصية في مواجهة مع مخزون القيم الكامن بداخلها.. ويحظي هذا المشهد بحضور اثنين من مستويات الحكي: السرد مع الوصف، وهو ما يعرف بالوصف المتحرك، الذي يقوم الراوي فيه بوصف الشخصية وهي في حالة الفعل[١١٠]. ويمكن أن يعنون لهذا المشهد عند غادة بـ (عذاب النفس وتأنيب الضمير)..إن الفقر انعكاس لحالة غياب وفقد تعاني من آثارها الذات، هذا الغياب قد تطور بالنظر إلي أبي الملا ليصير كليًا بالموت المادي في خاتمة حكايته..

إذًا حتي هذه الشخصية الثالثة من الشخصيات الخمس قد يخرج فضاء القراءة بتصور أولي مفاده أن الحياة في فضاء

المكان كما يعكسها البناء الدرامي لـ«بيروت ٧٥» تعني معاناة تنتهي بالحي إلي القتل أو الموت..ويتأكد هذا المعني جليًا من خلال ثنائية (الذكر والأنثي) في الرواية؛ إن فرح الرجل وياسمينة المرأة يشغلان الحيز الأكبر داخل هذا العالم الفني؛ فكل منهما قد أخذ من فصولها ثمانية..والاثنان قدما إلي بيروت من دمشق بحثًا عن معاني المجد والثروة، لكن حظهما لم يختلف عن السابقين عليهما؛ ففرح يمكن رصد حركته من خلال النصوص الآتية:

«آه كم أنا ضائع ووحيد»..«آه كم أنا ضائع ووحيد متي أجد نيشان؟» منذ وصل بيروت وهو يتسكع.. «آه كم أنا ضائع ووحيد» تحسس رسالة أبيه إلي نيشان، إنه عاجز عن الوصول إليه، «أتسكع في بيروت، وفي جيبي رسالة التوصية من أبي إلي نيشان، قريبي الذي لم أره منذ صغري منذ جاء إلي بيروت ونجح وصار مثلاً أعلي لكل أبناء قريتنا»(١١١).

«إنه لا يستطيع أن يصدق أنه استطاع أخيرًا أن يمثل بين يدي نيشان..كان نيشان قد استشاط غيظًا وهو يتحدث علي الهاتف، وبدا أبشع من صوره وأكبر سنًا..ومختلف التعبير، أشد قسوة وفظاظة، لكن فخامة المكان جعلته يشعر

بالضاّلة..أحس بأنه يطأ عالمًا جميلاً وشرسًا..أحس بأنه سقط بين فكي زهرة من آكلات البشر»[١١٢].

«انتشل فرح نفسه عن جسد الصبية..إنه لا يستطيع أن يقول لها: إنه لا جدوي..سبع نساء في أسبوع واحد..وكلهن فشل في امتلاكهن..» لم أعد أمتلك نفسي ولاجسدي فكيف أمتلك جسدًا آخر؟..إنه عاجز اليوم عن امتلاك أحلي النساء، قالت له بالرقة النسائية المصطنعة في مثل هذه الحالات: إنني أحبك، جرب ثانية؛ لقد انتظرت هذه اللحظة طويلاً وأنا أراك علي التليفزيون، أو أقطع صورك من الصحف والمجلات..تعال يا حبيبي يا مطرب الرجولة..كاد ينفجر باكيًا ضاحكًا وهو يسمع لقبه مطرب الرجولة»[١١٣].

«في الفراش كنت ثملاً ومدهوشًا في آن واحد..ونيشان كان لحمه الكثيف المترهل يرتعش حبًا وهو يقول: النساء لا يقدرن علي منحي هذه المتعة أيها الرجل الرائع، سأسميك مطرب الرجولة.. «وأحسست بشئ من الرقة نحوه، لكن شيئًا بداخلي كان يتكسر..وأحسست بأنني لم أعد أملك نفسي؛ لقد بعتها وإلي الأبد، إلي الشيطان»[١١٤].

في إطار ثنائية (الريف والمدينة) التي تطرحها الحركة الدرامية لفرح يتضح أن هذه الذات غير منتمية؛ فرحيلها

عن موطنها بغية تحقيق الإشباع والغربة التي لازمتها في مدينة بيروت يجعلها من هذا النوع؛ لقد اتخذت حالة الغياب التي كانت تعاني من آثارها أكثر من مظهر؛ فمن غياب المال والشهرة عنها في ريف دمشق إلي غياب رجولتها بالنظر إلي علاقتها بجنس النساء، هو النفي إذًا ما خلفته رحلتها إلي بيروت، لقد أضحت انسجامًا مع معطيات مجتمع المدينة سلعة يتم بيعها بطريقة خاطئة، إن سقوطها لم يكن انتحارًا ولا قتلاً ولا سرقة، لكن بانحرافها عن الفطرة؛ فهي بالنسبة إلي نيشان ليست إلا سلعة يحقق من خلالها مكسبًا ماديًا وفي حياته الخاصة جسدًا يكفل له متعة يرغبها..وبواسطة الرصد الدرامي لشخصية فرح تظهر الغربة في هذا المعني الذي انطلق من حقل الفلسفة «إن الاغتراب معناه التسليم أو البيع؛ فالإنسان الذي يجعل من نفسه عبدًا لإنسان آخر لا يسلم نفسه، وإنما هو بالأجري يبيع نفسه من أجل بقائه علي الأقل»(١١٥). وقد انتهي به الحال إلي موت معنوي تجسده حالة الهذيان ثم الجنون الذي ظهر عليه في نهاية الرواية(١١٦).

ولم تكن ياسمينة أحسن حظًا منه؛ لقد شاركته الحلم نفسه منذ أن خرجا في رحلة واحدة باتجاه بيروت «يفكر

فرح: «لن أعود إلا ثريًا ومشهورًا»، تحلم ياسمينة: لن أعود إلا ثرية ومشهورة»[117].

ويبدو أن الطرح الدرامي للشخصيتين قد ارتكز في فضاء الدلالة المصاحب له علي مناقشة جدلية لهذا المنطوق؛ ففرح بمنظور متعارف عليه صار غنيًا ومشهورًا، لكنه بمنظور رؤية الراوي في «بيروت٧٥» فقد كل شئ؛ لقد خسر نفسه ولم يعد للمال قيمة مع رجل يعاني الجنون؛ ومن ثم فإن عبارة «لن أعود إلا ثريًا ومشهورًا» تنطوي بعد متابعة لمفردات عالم الفن علي مفارقة لافتة تفرض علي مستوي القراءة حذفًا يتجه ناحية الشكل اللغوي: إلا والآتي بعدها؛ فالواقع المقدم من خلاله (لسان الحال) يقول: لن يعود أبدًا، والعلة أن فرح بسبب مجتمع بيروت قد صار ذايتن: فرح دمشق إنسان، وفرح بيروت شئ آخر مختلف تمامًا..أما عن ياسمينة فإن تقديم الراوي لها ينطوي - أيضًا - علي مناقشة لمقولها «لن أعود إلا ثرية ومشهورة»:

«آه ماذا يستطيع جسده أن يفعل بها، جسده المعطر بزيت البحر الثمين، وبنعومة الرفاهية، لا شئ في العالم يشبه نشوة الالتصاق برجل محبوب..تسمع دويًا رهيبًا لانفجار عنيف..يقول نمر بصوت لامبال، لا شئ، إنها الطائرات

الإسرائيلية..وقال نمر بشراسة وهو يغمرها بجسده الأشقر الثري: قربي نهدك، فقربته»[118].

«أحب ما يستطيع أن يفعله بجسدي العاري..حين تحدث ذات يوم عن خطبته إلي نائلة السلموني..اعتبرتها نكتة مسلية أن يتم الزواج في هذه المدينة العجيبة انطلاقًا من الصفقات العشائرية والمصالح السياسية..تراه حقًا سينزع جسده المزروع في جسدي ويمضي بعيدًا؟..لم أعد أعمل..وها أنا اليوم مريضة منحرفة؛ وقد كرست نفسي للفراش، وفي دمي شهوات النساء العربيات المسجونات علي طول أكثر من ألف عام..وها أن أستسلم لنهر النار الذي يجرفني»[119].

«ما أقسي هذه المدينة، أهلها وسكانها ومالكي سياراتها، هذا بالضبط ما حدث لي، لقد دهسني نمر بسيارته دون أن يتوقف، والآن عليَّ أن أتدبر أمري وحيدة»[120].

«عادت إلي شقة أخيها، لم يكن في حقيبتها نقود..حين دخل شقيقها فوجئ بها..تذكرت أنها لم تدفع له نقودًا منذ أسابيع، لم تدفع ثمنًا لصمته علي الشرف الرفيع..» أيتها الكاذبة الحقيرة: إذًا بدأت بالعمل لحسابك الخاص وصار لك أكثر من عشيق «..هجم عليها، انتزع حقيبة يدها لم يجد

شيئًا..وأرادت أن تقول له: لكن فمها كان مملوءًا بالدم وقبل أن تقول شيئًا، كانت السكين تغوص في صدرها ولم تشعر بشيء»[١٢١].

إن الأنثي ياسمينة تعاني - أيضًا - مثل فرح نوعًا من الاغتراب؛ ففكرة البيع في مقابل التحقق لم تشكل النهاية المبتغاة؛ إذ لم يتحول الحلم إلي حقيقة؛ فتكرار النفي هنا علي مستوي البناء يؤكد علي حالة التعثر التي تصيب الشخصية؛ فينجم عن ذلك رغبة ملحة في استبدال الحلم الذي صاحب رحلة الخروج «لن أعود إلا ثريًا..ولن أعود إلا ثرية..» بحلم آخر هو مجرد العودة فقط، لكن النهاية علي مستوي الدراما تنفي هذه العودة أيضًا؛ ومن ثم يأخذ منحني الشخصية - بالنظر إلي فرح وياسمينة تحديدًا - اتجاهًا هابطًا؛ لتمر رحلتها من مكان الخروج (دمشق) إلي مكان الوصول بيروت بما يمكن تسميته دركات؛ إذ تتحول هذه الشخصيات من كيان إنساني حالم، إلي شئ (سلعة) قد تم بيعها، ثم إلي مرحلة تقارب العدمية التي تعني اللاوجود، وهذه الأخيرة بمثابة مصير ينسحب علي الشخصيات الخمسة، لكنه يبدو أكثر وضوحًا مع ياسمينة التي قتلت بيد قريب (الأخ) لكنه صار في مجتمع المدينة غريبًا، وهذه هي

المفارقة التي تصنعها الدراما، وكذا الحال بالنسبة إلي فرح الذي انتهت به حياته إلي موت معنوي؛ فلا قيمة لإنسان بلا عقل..ولعل هذا المصير بالنظر إلي الشخصيات الخمسة عمومًا يمثل تفسيرًا دراميًا لمنطوق الراوي معلقًا علي وصول فرح إلي بيروت «..أحس بأنه يطأ عالمًا جميلاً وشرسًا، أحس كأنه سقط بين فكي زهرة من آكلات البشر»؛ فهذا المنطوق يحتضن بنائين تشبيهين يعبران عن حال بالنسبة إلي الشخصية وفضاء القراءة معًا أقرب إلي الخيال منه إلي الواقع، لكن الحركة الدرامية للشخصية مع معايشة مجتمع القراءة لمفردات هذا العالم ستحيل هذا التشكيل ذي الطبيعة الخيالية إلي واقع ملموس قد تجسد عبر الرواية؛ ومن ثم تظهر جلية علاقة الاتصال القائمة بين هذا البناء الاستعاري (آكلات البشر/المدينة بيروت) وهذا الحال السلبي (الموت المادي/الموت المعنوي) الذي تكرر ظهوره في «بيروت ٧٥»..

وصوت الراوي في رواية غادة يسعي إلي إقامة درجة من التوازن؛ فلا يبدو هذا العالم الساكن فضاء المدينة مأساويًا محضًا؛ فبين جنباته تظهر شخصية اسمها مصطفي ووالده بومصطفي السماك؛ فخطاب السرد المشكل له يضفي عليه طابعًا مثاليًا يحاول من خلاله الراوي أن يقيم

الطرف الآخر النقيض في ثنائية (الواقع والمثال)، الواقع في المدينة بقسوته واختلال منظومة القيم بداخله، والمثال بطابعه الفردوسي الذي يعلو ويسمو بالساعين للانتساب إليه، هكذا كانت شخصية مصطفي في «بيروت٧٥» تجسيدًا دراميًا لهذا الأخير[١٢٢]. لكنها كانت الوحيدة التي تمثل جانب المثال، إذا ما قورنت بغيرها من الشخصيات التي يمكن القول: إنها تلوثت بالطابع الذي يميز الطرف الأول (الواقع)، وهذا المنظور في البناء ينفي عن رواية غادة تهمة التطرف في الرؤية، وفي الوقت ذاته ينم عن ذكاء ذات مبدعة تحاول بهذا الخطاب الروائي أن تضع في بؤرة وعي المتلقي ما تريده هي من دلالات..ومن ثم يمكن القول: إن رواية غادة علي مستوي البناء والدلالة معًا تنطوي علي تقديم وتأخير ذي طبيعة بلاغية يتجلي ذلك في الكثرة التي سقطت في غواية الواقع بمثالبه مقارنة بهذا الواحد الذي ظل - إلي حد كبير - وفيًا للمثال الذي يؤمن به؛ وهو ما يعني أن «بيروت٧٥» علي مستوي الدلالة تنطوي - أيضًا - علي أسلوب مدح وذم؛ فلا شك أن الأول يتجه ناحية القلة التي ينوب عنها في هذه الرواية مصطفي، أما الثاني فمصوب ناحية الكثرة التي حظي السقوط من خلالها بتعدد علي

مستوي العدد وتنوع في التفاصيل المؤدية إليه، وإن كان الموت أو القتل هو القاسم المشترك - في الغالب - الذي يلتقي عنده هذا التعدد..

الثالث: آلية الاستباق السردي

في هذا المحور يتم الارتكاز علي عدة عناصر: القاص (غادة السمان في الواقع) والراوي (داخل الرواية) والشخصية.. فمن خلال متابعة جزئيات عالمها الروائي بالنظر إلي سياقٍ واقعٍ تبدو حميمية العلاقة التي تجمع الاثنين، يبرهن علي يقينية وجودها الكلمات التي تنتمي إلي صوتها مباشرة ويحتضنها الفضاء النصي في آخر روايتها؛ لقد أنهت المؤلفة عملها هذا في أواخر عام١٩٧٤م، أي قبل أشهر معدودة من بداية اشتعال الحرب الأهلية اللبنانية التي وُجدت فيها بيروت تتحول فيما بعد إلي شطرين: شرقية وغربية بحكم حالة الانقسام الطائفي وما لحق لها من تداعيات..إن ذلك يعني أن علاقة ذات مبدعة مثل غادة بعالم الخارج المحيط يمكن النظر إليها من خلال أحد جوانبها علي أنها تمثل حكاية إطارًا تحتضن علي مستوي الفن حكاية تتجسد في روايتها؛ ومن ثم فإن ثنائية (القاص والواقع) - بصفة عامة - تمثل إطارًا تخرج منه ثنائية أخري تنتمي إلي

عالم الفن هي (الراوي وشخصياته)[١٢٣]. وما يدعم هذا التصور بالنسبة إلي غادة تحديدًا هذا الربط الذي يمكن إيجاده بين الأنثي ياسمينة ومأساة السقوط التي ألمت بها ويعكسها منطوقها علي سبيل المثال «ها أنا اليوم مريضة منحرفة..أستسلم لنهر النار الذي يجرفني»، وسقوط هذه المرأة (المكان/ بيروت) في أتون الحرب الأهلية..ولعل تعليق غادة بعد ذلك علي هذه الحرب بقولها «الفيضان الأول لنهر النار» لا يبدو مصادفة؛ فمنطوق هذه القاصة علي مستوي الواقع يتقارب لغة ودلالة مع منطوق هذه الشخصية (ياسمينة) علي مستوي الفن..

وبالولوج إلي عالمها الروائي من الداخل يلاحظ أن التناول الدرامي لصوت النواح من قبل الراوي يأتي مستبقًا الحديث عن التشكلات الدرامية للسقوط الذي جاء تاليًا[١٢٤]؛ ومن ثم فهناك علاقة تلازم علي مستوي السرد بين النواح والسقوط، يؤشر علي مستوي الواقع لصرخة ذات أنثوية مثقفة علي ما سيحدث عما قريب..والملاحظ علي ذلك السلوك أنه صفة تلتصق بطبيعة الأنثي وحدها إذا ما قورنت بالمذكر الرجل؛ وهو ما يمنح عالم الفن عند غادة درجة كبيرة من التقارب يمكن نعته بالترادف مع شخصيتها

بوصفها أنثي[١٢٥]. واللافت في هذا النواح أنه من النوع الاستباقي بخلاف المتعارف؛ فالحزن يكون علي الحاصل في المضارع أو ما وقع في الماضي، لكن صرخة غادة والنواح الكائن في عالمها الفني، إنما هو علي الذي لم يأت بعد وكأن رؤية الذات ترتكز علي يقين من أن المتوقع حصوله مستقبلاً سيكون يومًا ما حقيقة تعاني الذات فردية وجمعية ويلاتها، وقد حدث ذلك في «بيروت٧٥»، ثم لم يلبث أن حدث في الواقع فكانت الحرب الأهلية..

وغادة وراويها ليسا بدعًا في هذا الشأن؛ فصنيعها يتقاطع[١٢٦]. بالنظر إلي التراث مع المثقف العربي القديم الذي كان مهمومًا بمستقبل جماعته وكان خائفًا يترقب لما سيقع؛ لذا تأتي امرأة مثل (زرقاء اليمامة) انعكاسًا لهذا الهم، ونموذجًا لهذا الدور الإيجابي الذي يجب علي الذات النهوض به بحكم واجبها تجاه سياقها؛ لذا قال المثقف التراثي عنها قولته الشهيرة التي ما تزال حية في فضاء التداول «أبصر من زرقاء اليمامة»[١٢٧]. فقراءتها التي وصلت إلي درجة بالغة من العمق والنضج يجعلها نموذجًا لكل ذات تتجاوز بنظرها حدود الواقع الحاضر إلي ما بعده حيث المستقبل..

وتحيل هذه الطبيعة التنبؤية لغادة إلي ما هو أبعد في الزمن من الزرقاء، إنها هذه العرافة التي كانت تسكن معبد دلفي في التراث الإغريقي القديم وكان يأتيها البطل، ونموذجه علي سبيل المثال أوديب في مسرحية (أوديب ملكًا) لسوفوكليس لتخبره بما سيقع استنادًا إلي ما تلقيه عليها الآلهة وتحديدًا الإله أبوللو من أخبار، فكانت النكبة التي ألمت به في واقعه بعد ذلك منطوقًا كلاميًا بثته إليه هذه العرافة[١٢٨]. هكذا كان النواح الذي أضحي سقوطًا في رواية غادة تعبيرًا دراميًا عن رؤية تنبئية لهذه القاصة استحال إلي حقيقة بعد ذلك؛ فجاء السقوط الفني لعدد من شخصياتها مرادفًا لسقوط المكان (بيروت) وجماعته معًا في محنة ١٩٧٥م وما تلاها..

بناءً علي ذلك يمكن القول: إن هذه الرؤية تندرج تحت ما يمكن تسميته علاقة الذات بنفسها، والذات هاهنا تنسحب علي الفرد والجماعة معًا، فغادة شخصية عربية مثقفة شكل الواقع المحلي والإقليمي بالنسبة إليها همًا فرض عليها الاهتمام به في كتاباتها، خصوصًا أنها اشتغلت بالعمل الصحفي في المرحلة الثالثة من حياتها تحديدًا[١٢٩]. وقراءتها لسياقها المحيط يمكن نعتها بالداخلية؛ فهي لم تتجاوز في

«بيروت٧٥» و«كوابيس بيروت» حدود وطنها والأزمة التي رأتها تستحق الاهتمام فنًا؛ فكان السقوط في روايتها الأولي نموذجًا شغل بالها، فتوقفت عنده[١٣٠].

وهذه العلاقة التي تجمع الذات بنفسها ضرورية فيما يتعلق بمسألة الهوية التي تتطلب هذا النوع من القراءة القائمة علي مبدأ التقييم، خصوصًا إذا كانت هذه الذات ممثلة في الجماعة العربية في حالة مواجهة مستمرة مع آخر بينها وبينه مساحات اختلاف فكري كبيرة تقتضي قدرًا من المعالجة لمشكلاتها الداخلية التي قد تؤثر في قدراتها؛ حتي يمنحها ذلك نوعًا من التفرغ لما تفرضه آليات هذه المواجهة الخارجية..

وإلي جانب هذا الوجه في علاقة الذات بنفسها الذي يضع الفرد بإزاء سياق جمعي ينتمي إليه، فإن هناك وجهًا آخر تطرحه «بيروت٧٥» هو علاقة غادة السمان الأديبة بغادة السمان الإنسانة، وهي علاقة يقوم علي تشكيلها فنيًا ثنائية (الذكر والأنثي) ممثلة في الحركة الدرامية لكل من فرح وياسمينة، فكل منهما قد خرج من دمشق قاصدًا بيروت بحثًا عن حياة مغايرة يرجوها أفضل من الأولي التي خرج بعيدًا عنها، وثنائية (دمشق/بيروت) الحاضرة داخل الرواية

تتقاطع مع جانب من السيرة الذاتية لغادة التي رحلت في المرحلة الثالثة من حياتها من دمشق باتجاه بيروت بنية الدراسة والعمل..وخلالها خاضت كثيرًا من التجارب كانت شديدة الأثر في تكوينها؛ علي الرغم من الطابع المأساوي لمعظمها الذي جعلها تتحرك محملة بشعور الوحدة والغربة[١٣١]. ولا شك في أن هذا الحال قد ألقي بظلاله علي فنها، فجاء الأداء الوظيفي لكل من فرح وياسمينة بمثابة تنويع سردي وتفكيك في الوقت نفسه لهذه الأنا المبدعة وحركتها علي مستوي الواقع، ومن هذه الناحية تحديدًا فإن علاقة غادة بروايتها تعد نوعًا من الاسترجاع وفق مصطلح علم السرد[١٣٢]؛ إن هذا السلوك الإنساني الأثير القائم علي اجترار الذكريات يتجلي عند غادة بطريقة فنية جمالية تبدو في بطلي روايتها: (فرح وياسمينة)..

الرابع: المؤنث الثقافي: ثنائية (الشخصية والمكان)

يقوم هذا المحور علي ركيزتين: الشخصية والمكان:

إن إطار المكان في رواية «بيروت٧٥» يأتي ممثلاً لتجربة معيشة؛ فهذه المدينة التي تحتضن شخصيات الرواية عند غادة تمثل مكانًا قد عاشته واقعًا، ثم أخذت تنسحب منه لتعيشه بطريقة أخري أكثر جمالية[١٣٣]. وفكرة السقوط الواقعي التي

تنبأت بها غادة تقيم علاقة تصل إلي درجة التماهي بين نوعين من المؤنث: المرأة الإنسان، والمرأة المكان، كل ذلك في إطار ثنائية (الشخصية والمكان) التي يتبادل طرفاها موقع الفاعل المؤثر في الآخر؛ فلا شك في أن تشكيل هوية المكان يرتبط - إلي حد كبير - بسلوك الشخصيات التي تؤدي أدوارها داخله، كذا الحال بالنسبة إلي الشخصية التي قد تتأثر كثيرا بطبيعة المكان الذي تقطنه، ولعل الحركة الدرامية لكل من فرح وياسمينة تعطي مثالا عبر الفن لعلاقة التأثير المتبادلة بين الطرفين ؛ فهذه ياسمينة تكتسب هوية جديدة لشخصيتها في بيروت، تنطلق من التلازم القائم بين الغربة بمفهومها الفلسفي والسقوط بالمنظور القيمي والأخلاقي، ومبعث هذا التلازم ما يحتضنه فضاء الحلم المصاحب لرحلة خروجها من دمشق (الثراء والشهرة).. ويمنح هذا الحلم المدينة بعدًا إنسانيا يجعل منه معادلاً دراميا لصوت ينادي علي البعيد داعيا إياه إلي مقاربته؛ ومن ثم فإن هذا المنطوق «لن أعود إلا ثرية ومشهورة» يسهم في إحالة المكان الهدف (بيروت) إلي أنثي إنسانية تأسر بصوتها المنطلق من هذا الوعي المتخيل الراغبين، في تشكيل يربط بين هذه الرؤية لدي غادة، وموقف الأديب المصري يوسف إدريس من

إشكالية الهجرة من الريف إلي المدينة والغواية التي علقت بهذه الأخيرة.. وقد انعكس في عالمه القصصي «النداهة».. ويبدو أن غادة قد سعت إلي توظيف هذا المفهوم ذي الطابع الإنساني العام الذي يأخذ المرأة في عالم الفن – غالبا – إلي حقل المكان: الأرض، الوطن؛ ومن ثم الحضارة من خلال هذا التشخيص الذي حاولت إضفاءه عليه داخل روايتها؛ بفضل عملية الربط الدرامي التي يقيمها راويها بين المرأة ياسمينة وبيروت..

وفكرة السقوط المهيمنة علي الرواية ليست إلا نتاجا لفعل الشخصية؛ فمجتمع المدينة الذي تسعي غادة إلي تصويره ليس ساقطا بطبيعته، لكن هذا الحال قد تلبس به من خلال أداء عدد من شخصياته؛ من هنا فإن المرأة ياسمينة بأدائها الوظيفي تعكس جانبا من المسئولية عن هذه الأزمة، علي الأفراد المتسببين فيها تحملها؛ فهي ضحية هذا الصوت الذي أسرها بلغته، فحركها باتجاه هذه المرأة المتخيلة (بيروت) بزعم قدرتها علي تحقيق الحلم الذي دفعها إلي الخروج..لكنها في الوقت ذاته تشغل موقعا لها في فضاء الفاعل المعتدي الذي أسهم بدوره في تحويل (المرأة/ المكان) إلي أنثي منحرفة أخلاقيا وفق منظور القيم؛ الأمر الذي

ينفي عن هذه المرأة الجمعية، ونموذجها بيروت الحركة فوق طريق مستقيم آمن؛ فيكون المصير في النهاية صدامًا وموتًا.. تماما كما حدث لياسمينة وفرح وغيرهما من الشخصيات التي هي بمثابة جزء من كل يتركب منها؛ فإذا ما تأثرت هذه الأجزاء سلبًا فإن الكل بالطبع سيتأثر..

إن ثنائية (الشخصية والمكان) التي تحتضن بداخلها: ياسمينة وفرح وبومصطفي والطعان وأبوالملا، وبيروت تفضي إلي أخري هي (الجزء والكل) وهذه تؤدي إلي (المرأة الحقيقية والمرأة المتخيلة) أو (المرأة الفردية والمرأة الجمعية) التي تنضوي تحت ثنائية إطار هي (الحقيقة والخيال) أو (الواقع والفن).. جميعها يسكن فضاء الدلالة المتعلق بعالم «بيروت٧٥»؛ انسجاما مع بنية تساؤلية مفادها: من الضحية؟ هل المكان؟ أم الشخصيات التي تسكنه؟ إن العلاقة الجامعة بين رواية غادة والسياق المحيط القائمة علي رؤية تنبئية تسعي للتعامل مع هذه البنية من منطلق خبري يعتمد قدرًا من المفارقة؛ فغياب منظومة للقيم ذات ملامح واضحة محددة تحظي بثقة الجماعة وتقديرها كان بمثابة فاعل شرير أسهم بدوره في حصول هذه المأساة (السقوط) علي مستوي الدراما؛ مما أفضي في النهاية إلي تلك الكارثة

الواقعية التي انعكست في الحرب الأهلية اللبنانية منذ منتصف السبعينيات؛ إذًا فالضحية هو هذه المرأة الجمعية (بيروت) التي يمكن الصعود بها علي مستوي الدلالة من الجزء (المدينة) إلي الكل (الدولة/ لبنان) إلي الكل الأكبر (السياق الحضاري الذي يحتضن الاثنين)، هذا علي الرغم من حالة التعاطف أو الإشفاق التي قد تظهر تجاه الشخصية التي لاقت ذاك المصير المأساوي في عالم الفن، إذا ما تم التوقف عند المعني المباشر الشارح؛ وهو ما يقدم احتمالا بوجود بناء شرطي يسكن فضاء الدلالة في «بيروت ٧٥» أداته (لو): تُري لو لم يأت فرح وياسمينة إلي بيروت هل كان سيحدث ما حدث؟..

إن رواي غادة يجيب عن ذلك بطريقة التقديم الذي امتزج فيه الحوار الداخلي مع الخارجي من خلال هذا الموقف الذي جمع كليهما قبل مشهد الختام: «قال فرح لياسمينة: يخيل إليَّ أنني شاهدتك من قبل.. قالت ياسمينة لفرح: وأنا أيضا يخيل إليَّ أنني شاهدتك من قبل، وأضافت وهي تتأمل بيروت من النافذة من بعيد «ما أجمل هذه المدينة من بعيد» همس فرح « أجل: من بعيد.. من بعيد»[(١٣٤)].

بيروت كانت مفصلاً دراميًا يضع حدًّا لهوية

شخصيتين: ياسمينة وفرح ما قبل المجيئ إلي بيروت، وياسمينة وفرح ما بعد المجيئ إلي بيروت.. وبين الحدين دراما الرحلة التي جمعتهما حول الهدف وحول المكان وكان فضاؤها السيارة؛ فها هي ذي غربة المدينة تلقي بظلالها علي حدث لقائهما الثاني.. إذًا فالجمال في إطار ثنائية (الشخصية: فرح/ ياسمينة، والمكان/ بيروت) يكمن في ابتعاد أحد الطرفين عن الآخر؛ إن هذه المرأة المتخيلة – ونموذجها بيروت – وفق المدلول المعجمي لها تعبر عن ثابت، أما المتحرك فهو هذا الفاعل الإنساني ذو الطابع الرحلي، الذي يشكل بأدواره هويته وهوية المكان الذي يحل به معا..

إذًا فإن بناء العنوان «بيروت ٧٥» الذي يسير في فضاء القراءة محملاً بفراغ لغوي يحيل إلي ناقص أو مسكوت عنه قد يكون من الممكن إكماله بدال (خبر) يمثل حكمًا قد صدر عن هذا الفضاء: (بيروت ٧٥ ضحية)، في ظل علاقة جدلية تجمع بصفة عامة طرفي عملية الاتصال: الكاتب والقارئ.

ومن الواضح أن غادة في عالمها قد ارتفعت فوق تفاصيل وجزئيات ذات مرجعية واقعية كانت سببًا مباشرًا

في احتدام هذ الحرب الأهلية مثل: اتجاهات سياسية وطائفية.. ومرد ذلك – بدرجة كبيرة – إلي الخلفية الفلسفية التي تنطلق من خلالها ممثلة في تيار الوجودية الذي يري في علاقة الأديب بالواقع أنها تأتي بحثًا عن معانٍ تمس الجوهر العميق للإنسان، هذه النفس الواحدة التي يلتقي عندها كل منتسبي هذا الجنس؛ ومن ثم فلا مجال للوقوف كثيرا عند حدود اللحظة الآنية وقيود القيم محلية الطابع التي تؤثر بعمق في هذه القيمة التي يجب علي الإنسان العمل الدائم من أجلها، ألا وهي الحرية(١٣٥).

الخامس: نهاية وبداية

يرصد هذا المحور علاقة التقارب الدرامي التي تجمع هذا الإبداع النسوي بـ«القاهرة الجديدة» أو «القاهرة ٣٠» لنجيب محفوظ.. بناءً علي هذه الثنائية المرتكز في كلا العملين (الذكر والأنثي)؛ ففرح وياسمينة عند غادة يقاربان من حيث الحضور الدرامي محجوب عبد الدايم وإحسان شحاتة في قاهرة محفوظ، التي ظهرت بداية من عام ١٩٤٥م، أي قبيل حركة التحول السياسي والاجتماعي التي شهدتها مصر مع قيام ثورة يوليو ١٩٥٢م(١٣٦).

إن كلا العملين يعكس واقع ذات مبدعة ترقب بواسطة

عالمها الفني حالة مجتمع علي وشك التغير؛ ففي «القاهرة ٣٠» عنوانها الذي يلتقي فيه المكاني والزماني في رباط يشير إلي حالة التوتر التي تسم هذا الثابت (القاهرة/ المكان) من خلال التصاقه بالمتغير (الزمن/ ٣٠).. ويبدو أن هذا البناء كان ملهمًا لغادة فجاء معادله اللغوي عندها «بيروت ٧٥».. كما حاولت كذلك في روايتها مقاربة جانب من الخطاب الحكائي عند محفوظ؛ فالبناء الرباعي للشخصية الذي يقوم عليه عالمه الفني: مأمون رضوان وعلي طه وأحمد بدير ومحجوب عبد الدايم قد أفادت منه غادة وهي تقدم لهذه الخماسية في بدايات روايتها: فرح وياسمينة وبو مصطفي وأبو الملا والطعان، تماما كما فعل راوي محفوظ: « كانوا أربعة يسيرون علي مهل، يتحادثون أيضًا، وربما أصغوا بانتباه إلي ما يبلغ آذانهم من هذر الشباب..»(١٣٧)، في المقابل يقول راوي غادة: « لم يتبادل أحد من ركاب السيارة الخمسة كلمة واحدة..»..

ومن هذا الأساس الرباعي عند محفوظ يمكن رصد هذا الحال السلبي (السقوط) من خلال مذكر ومؤنث يمثلهما كل من محجوب عبد الدايم وإحسان شحاتة اللذين يجسدان دراميا ثنائية (الحصول في مقابل الفقد)؛ فكانا بذلك بمثابة

أبوين دراميين لكل من فرح وياسمينة في «بيروت ٧٥» في إطار بنية ذات طابع تكراري قد اتخذت من الحكاية مظهرا مشكلاً لها؛ ففكرة تشييئ الذات الإنسانية قد تناولها راوي محفوظ بطريقة الإسقاط، أو بمنظور البلاغيين التورية؛ فغايته البعيدة هذا الوطن الذي لم يعد يملك نفسه، تماما كهذه المرأة الجسد إحسان التي رأت في الطريق الذي قررت السير فيه وسيلة تقاوم بها فقرها المادي بغض النظر عن السقوط الذي انتهي .إليه حالها، وهذا محجوب عبد الدايم الذي سلك سبيلا مماثلاً لأجل تحصيل ما يراه مجدًا وسلطة مقدمًا بذلك قدوة علي مستوي الدراما لفرح «بيروت ٧٥» الذي سعي إلي أن يفعل مثله؛ فصار عبدًا لرجل آخر.. ومحجوب عند محفوظ يقدم نموذجًا للفقير المحروم الذي يبحث عن العمل واللذة معًا في خضم مجتمع المدينة الذي يموج بالأغنياء والطامعين؛ فأضحي بذلك مادة سردية أثرت في خيال عدد من كتاب القصة والرواية[١٣٨].

إن سطوة المجتمع الذكوري في فضاء المدينة في «القاهرة ٣٠» قد قاربته غادة عندما تناول راويها دراميًا هذه الصلة المعيبة التي جمعت ساكني مجتمع بيروت: نمر السكيني ونيشان بكل من ياسمينة وفرح؛ لذا كان (السقوط/المصير) قاسمًا

مشتركًا بين العملين، وإذا كانت المرأة في «بيروت ٧٥» عنصرًا مهمًا في تشكيل هوية (المدينة/ المكان) فإنها كذلك عند محفوظ تعد وجهًا دراميًا كاشفًا عن إحدي الطبقات المهمة المكونة لمجتمع المدينة، ألا وهي الطبقة الوسطي في مصر في فترة الثلاثينيات والأربعينيات والأزمات التي مرت بها وأثرت في تماسك بنيانها؛ فكان ذلك دافعًا لكثير من أبنائها إلي التغيير[١٣٩].

ويمكن القول: إن غادة بذلك قد حاولت التقاط طرف الخيط السردي من محفوظ لتنسج منه هي الأخري عالمًا فنيا يوظف رؤيتها للسياق المحيط، وتحاول من خلاله تكوين نماذج إنسانية تضاهي بها هذا البناء الرباعي للشخصية الذي تعتمد عليه «القاهرة الجديدة»؛ لتستحيل حالة الترقب هذه التي تجمع كلا المبدعين إلي بنيتين دراميتين كاشفتين عن رغبة ضمنية فيما يمكن تسميته: الهدم من أجل البناء؛ فالمجتمع بالنسبة إلي كليهما قد وصلت فيه الأزمة إلي ذروتها، فأصبح التغيير الذي يجب أن يطال الجذور واقعًا منتظرًا؛ فكانت الثورة في مصر والحرب الأهلية في لبنان مظهرًا واقعيًا لحالة القتل التي تقدمها رواية غادة، ويفترض بعدها تمهيد الأرض لعناصر إنسانية جديدة تغاير المجتمع

بوضعه السابق..

بناء علي هذا الطرح لرواية «بيروت ٧٥» يتبين الآتي:

- العالم الفني عند غادة يشير إلي مرحلة أكثر تطورا في الكتابة النسوية العربية..
- تقاطع المكان مع الزمان في الرواية يؤكد علي أن هوية الأول مرهونة بالأثر الذي يتلقاه من الثاني، الذي يأتي ملازما لحركة الشخصية وأدوارها؛ وهو ما يعني أن المكان في حقيقة الأمر مفعول تتحدد طبيعته بناء علي فاعل يلتقي في تكوينه كل من الزمن والشخصية معًا.
- علاقة الذات بالمكان (بيروت) يعكس حال الغربة الذي تعانيه؛ وهو ما ينسجم مع هذه الطبيعة المميزة لمجتمع المدينة عمومًا.
- يظهر هذا الاغتراب الذي يعني عدم التحقق والانتماء فنيا بواسطة خاصية أسلوبية تميز بها التقديم السردي لـ«بيروت ٧٥» تمثلت في ظاهرة النفي التي فرضت نفسها علي هذا العالم، وقد اتخذت في ظهورها تنويعات عدة باستخدام علامات نصية مثل: لن، لا، لم.. تماشيًا مع المراتب الثلاثة للزمن؛ ومن ثم مع الطرح الفني المقصود

لأزمة (السقوط/القتل بشكليه المادي والمعنوي) في الرواية.

- صوت النواح داخل الرواية يمثل انعكاسًا دراميا لآلية الاستباق التي تحكم علاقة غادة بواقعها وتقوم علي رؤية تنبئية تستشرف مستقبلا ذا طابع مأساوي سيقع بناءً علي ما تموج به اللحظة الحاضرة، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإنه يعكس هوية جنسية تتميز بها طبيعة المرأة تحديدًا التي قد يهيمن علي أدائها في أحيان كثيرة المكون الوجداني والانفعالي؛ فيؤثر أكثر من غيره فيما تنجزه من أدوار.
- ياسمينة في «بيروت ٧٥» مدينة مجازية، أما بيروت فهي امرأة مجازية؛ بحكم التضافر الدرامي الذي يربطهما بالنظر إلي مفردات الخطاب الحكائي المقدم من قبل الراوي.
- يمكن التعامل مع دراما السقوط في «بيروت ٧٥» علي أنه امتداد لأصل ذكوري هو «القاهرة ٣٠» لنجيب محفوظ؛ الأمر الذي يؤكد – عمومًا – علي الدور الإيجابي لكل من الرجل والمرأة معا تجاه السياق

الخارجي بامتداداته التي تصل إلي العالمية، كما يؤكد ثانيةً علي تجاوز غادة مرحلة البداية في الكتابة النسوية؛ بحكم اقترابها الشديد مما يمر به الواقع العربي - تحديدًا - محليا وإقليميا من لحظات شديدة التوتر في مسيرته.

- يندرج عمل غادة تحت ما يمكن تسميته: القراءة الداخلية للذات، وهي قراءة تعتمد علي نظرة الذات إلي نفسها وتقييمها لها.. وهي عملية يجب أن تأتي بموازاة قراءة أخري ترتكز علي علاقتها بالآخر المختلف لغة وثقافة.



الإحالات والهوامش:

---

(١) بهاء طاهر، واحة الغروب، الطبعة السادسة، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص١٣.

(٢) يمثل افتتاح الخبر القصصي القديم بفعل الخروج - خروج البطل - أحد ثوابت الممارسات الإبداعية السردية القديمة، ففن الخبر القصصي اعتمد على «الوظيفة الدرامية للخروج بحيث سيطرت هذه الوظيفة على البنية الدرامية للخبر» د/ جلال أبو زيد، الخروج وظيفة درامية في الخبر القصصي - دراسة في ضوء السرد - مجلة فيلولوجي، كلية الألسن، جامعة عين شمس، القاهرة، عدد يونيه ٢٠٠٧م. ص١١٠

(٣) يشكل فعل خروج البطل الشرقي إلى العالم الغربي الفعل الرئيس الذي تفتتح به هذه الأعمال وهو حال مصطفى سعيد في موسم الهجرة للشمال، وإسماعيل في قنديل أم هاشم، ومحسن في عصفور من الشرق، والكاتب العربي في نيويورك ٨٠.

(٤) فضلنا استخدام مصطلح «الفضاء المكاني» باعتبار أن مصطلح الفضاء أكثر اتساعًا وتمددًا من مصطلح المكان «فالثاني هو جزء من الأول، والأول يتكون من تعدد وتكاثر الثاني، إن مجموع الأمكنة داخل النص السردي هو

ما يبدو منطقيًا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأن الفضاء أوسع وأشمل من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء...إن الفضاء وفق هذا التحديد يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقًا بمجال جزئي فقط من مجالات الرواية» حاتم عبد العظيم، حي بن يقظان ـ تحليل بنيوي، سلسلة كتابات نقدية، العدد١٦٥، الطبعة الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧م. ص١٤٩.

(٥) د/شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي ـ التجنّس، آليات الكتابة، خطاب المُتخيّل، سلسلة كتابات نقدية، العدد ١٢١، الطبعة الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.ص٣١٨.

(٦) بهاء طاهر، واحة الغروب، ص٢١.

(٧) المرجع نفسه، ص١٤٧.

(٨) د/ جلال أبو زيد، الخروج وظيفة درامية في الخبر القصصي ص٨٨.

(٩) المرجع نفسه ص٥٧.

(١٠) د/ محمد عناني، المصطلحات الأدبيّة الحديثة ـ دراسة ومُعجم إنجليزي عربي، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر

لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٢٣.

(١١) د/ صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٧م. ص١٤٦.

(١٢) بهاء طاهر، واحة الغروب ص٤٢.

(١٣) والتسليب «عمل ذهني قوامه رفض قضية أو فكرة» مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في الأدب واللغة، الطبعة الثانية، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م، ص٣٨٥.

(١٤) بهاء طاهر، واحة الغروب ص٥٥.

(١٥) المرجع نفسه ص٥٨.

(١٦) المرجع نفسه ص٣٩.

(١٧) المرجع نفسه ٤٠-٤٣.

(١٨) المرجع نفسه ٣٣٩-٣٤١.

(١٩) حاتم عبد العظيم،حكاية حي بن يقظان - تحليل بنيوي - ص١٥١.

(٢٠) د/ سيد قطب، ود/ جلال أبو زيد، المحيط السردي ـ رحلة في فنون الكتابة الذاتية، الطبعة الأولى، دار الهاني،، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص٣٩.

(٢١) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار،

مراجعة: محمد بريري، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٣.ص٢١٤.

(٢٢) أيمن بكر، السَّرد في مقامات الهمذاني، سلسلة دراسات أدبية، العدد ١٠٢،الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م ص١١٩.

(٢٣) سيد الوكيل، أفضية الذات ـ قراءة في اتجاهات السرد القصصي، سلسلة كتابات نقدية، العدد١٦٢، الطبعة الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦م ص١١٠.

(٢٤) أيمن بكر، السرد في مقامات لهمذاني ص١٢٠.

(٢٥) د/ عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه ـ دراسة في سلطة النص، الطبعة الأولى، سلسلة عالم المعرفة، العدد٢٩٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٣م ص١٢٠.

(٢٦) سيد الوكيل، أفضية الذات ص١١٤.

(٢٧) أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني ص١٢٠.

(٢٨) بهاء طاهر، واحة الغروب ص٥٧.

(٢٩) المرجع نفسه ص٣٠.

(٣٠) د/ عصام بهي، الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة، ص٨٠.

(٣١) د/ سيد محمد السيد قطب ود/ عبد المعطي صالح، دفاتر الحكي، الطبعة الأولى، دار الهاني، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٩٧.

(٣٢) سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائيّ - النصّ والسياق - الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٩م ص١٢١-١٢٢.

(٣٣) لوسيان جولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية: ترجمة: بدر الدين عرودكي، الطبعة الأولى، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٩٣م، ص ١٧،١٦.

(٣٤) التناص في أبسط تعريفاته هو «العلاقة أو العلاقات بين نص ما والنصوص التي يتضمّنها، أو يُعيد كتابتها، أو يستوعبها، أو يبسّطها، أو بعامة يحوّلها، والتي وفقًا لها يصبح مفهومًا» جيرالد برنس، المصطلح السردي ص١١٧، ويعتبر سعيد يقطين التناص جزءًا من التفاعل النصي «مُعلّلاً ذلك بكونه» أعم من التناص ونفضله على التعاليات النصية التي هي مقابل Transetexttualite عند جينيت لدلالاتها الإيحائية البعيدة سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص٩٨.

(٣٥) د/ عصام بهي، الرحلة في الأدب العربي ص٣٣٥.

(٣٦) بهاء طاهر، واحة الغروب ص٩٢.

(٣٧) سعيد يقطين، الرواية والتراث السرديّ ـ من أجل وعيٍ جديدٍ بالتُّراث ـ، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢م، ص١٦.

(٣٨) المرجع نفسه ص١٢١.

(٣٩) المرجع نفسه ص١٣٠.

(٤٠) بهاء طاهر، واحة الغروب ص١٣٨.

(٤١) د/ عبد الله إبراهيم، المركزية الإسلامية صورة الآخر في المخيال الإسلامى خلال القرون الوسطى، المركز الثقافى العربى المغرب، ط.١/ ٢٠٠١م ص٦.

(٤٢) د/ صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ص١٤٣.

(٤٣) محمد نجيب العمامي، في الوصف ـ بين النظرية والنص السّردي، الطبعة الأولى، دار محمد علي الحامي، صفاقس الجديدة، تونس، ٢٠٠٥م، ص١٧٦.

(٤٤) د/ عصام بهي، الرحلة في الأدب العربي ص٣٣٥-٣٣٦.

(٤٥) د/عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصيالطبعة الثانية، دار النشر للجامعات، ١٩٩٦م.، ص٧٧.

(٤٦) د/ عبد الله إبراهيم، المركزية الإسلامية، ص٧.

(٤٧) المرجع نفسه ص٢٦.

(٤٨) انظر: د. الطاهر أحمد مكي: على الجارم المفكر والأديب
www.arabicacademy.org.eg

(٤٩) انظر: د. محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، ص١٩٣، طبعة ٢٠٠٥م، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة.

(٥٠) انظر: السابق، ص١٩٤،١٩٥.

(٥١) صدرت الطبعة الأولى من هذه الرواية في سنة ١٩٤٣م، في هذه الفترة بدأت في الظهور أصوات تدعو إلى ضرورة إنشاء منظمة عربية تسهم في لم شمل الأقطار العربية.. وكانت هذه الأصوات البذرة التي انطلقت منها الجامعة العربية فيما بعد.. يراجع في تاريخ الطبعة الأولى لرواية شاعر ملك: د. الطاهر أحمد مكي، علي الجارم المفكر والأديب.

(٥٢) انظر: محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، الجزء الثالث، من ص٥٨ إلى ص٨٠، طبعة ٢٠٠١م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

(٥٣) انظر: جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد كاظم، ص٣٨١، ٣٨٤، ٣٨٩، طبعة ٢٠٠٥م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة

(٥٤) انظر: جبرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، ص١٥٨، طبعة ٢٠٠٣م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

(٥٥) علي الجارم، رواية «شاعر ملك»، ص٥، الطبعة الثانية، ١٩٥٣م، دار المعارف، القاهرة.

(٥٦) انظر: محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، الجزء الثالث، ص١١١، ١١٢، ١١٣.

(٥٧) انظر: السابق، ص٣٣٣.

(٥٨) أفول هو آخر عنوان في رواية «شاعر ملك»، وفيه يتناول الراوي هذا الحدث التاريخي: نهاية دولة بني عباد التي كان آخر حكامها المعتمد الذي اتخذه الجارم بطلاً لروايته، ونهاية عصر ملوك الطوائف معه، وبداية عصر جديد (دولة المرابطين).. وقد جاءت هذه النهاية الفنية بموازاة الحدث التاريخي في الواقع، وهو ما يشكل نقطة التقاء قوية تجمع الاثنين: الفن والواقع.

انظر: علي الجارم، رواية «شاعر ملك»، أفول، من ص١١٧ إلى ص١٢٥.

(٥٩) انظر: محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، الجزء الثامن، ص٤٤٦، طبعة ٢٠٠١م، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة

(٦٠) انظر: الجارم، رواية شاعر ملك، ص٨٣، ٨٥، ٩٣، ١٠٩.

(٦١) انظر: السابق، معاهدة، من ص٨٣ إلى ص٩٣.

(٦٢) انظر: السابق، الزلاقة، من ص١٠٨ إلى ص١١٢

(٦٣) السابق، ص١٤، ١٥، ١٦، ١٧.

(٦٤) نظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، ص٥٩

(٦٥) انظر: د. الطاهر أحمد مكي، علي الجارم المفكر والأديب.

(٦٦) انظر: د. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، الكلاسيكية، من ص٤٥ إلى ص٥٨، د.ت، نهضة مصر للطباعة، القاهرة.

(٦٧) علي الجارم، الرواية، ص٢٣، ٣٥.

(٦٨) السابق ٦٥

(٦٩) السابق ٣٨، ٣٩

(٧٠) السابق ٤٣

(٧١) السابق ٤٩،٥٠

(٧٢) السابق ٩٩،١٠٠

(٧٣) السابق ٧٠

(٧٤) السابق ٧٤،٧٥

(٧٥) السابق ٧٢،٧٣.

(٧٦) السابق ٨٥.

(٧٧) السابق ١١١

(٧٨) السابق ٩١.

(٧٩) محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، الجزء الثالث، ص٣٣٢.

(٨٠) Mark Currie, Postmodern Narrative Theory, P.g 39, General Editor, Gulian Wolfreyes.

انظر: د. محمد عبد المطلب، بلاغة السرد النسوي، ص٢٩، الطبعة الأولي، ٢٠٠٧م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

(٨١) د. سيد محمد قطب وآخرون، في أدب المرأة، ص٢٨، ٢٩، طبعة ٢٠٠٠م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

(٨٢) انظر: د. محمد عبد المطلب، بلاغة السرد النسوي، ص٣٨، ٣٩. ود. سيد محمد قطب وآخرون، في أدب المرأة، من ص٣٣ إلي ص٣٨.

(٨٣) انظر: عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، ص٣٣، الطبعة الأولي، ١٩٨٧م، دار المعارف، تونس.

(٨٤) انظر: السابق، ص٥، ٦.

(٨٥) انظر: السابق، ص٨.

(٨٦) حددت غادة زمنيا هذه الفترة بسنتي ١٩٧٥، و١٩٧٦م، وقد أثرت هذه المرحلة كثيرًا في مسيرتها الإبداعية؛ فأملت عليها ضرورة الانتقال من حقل القصة إلي حقل الرواية.

- انظر: السابق، ص٨.

(٨٧) انظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ص١٠٢، ١٠٣، الطبعة الأولي، ١٩٩٢م، دار الحوار للنشر، اللاذقية.

(٨٨) انظر: إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ص٢٦، ٢٧، الطبعة الأولي، ١٩٩٦م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

(٨٩) انظر: د. مصطفي عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، ص٢٧٤، طبعة ١٩٩٤م، سلسلة دار المعرفة، الكويت.

(٩٠) غادة السمان، بيروت ٧٥، ص١٠٨، الطبعة الخامسة، ١٩٨٧م، منشورات غادة السمان، بيروت.

(٩١) د. مصطفي عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، ص٢٧٢، ٢٧٣.

(٩٢) غادة السمان، بيروت ٧٥، ص١٢.

(٩٣) في علم السرد الحديث يوجد مصطلح (السارد الرئيس/ Main Narrator) وظيفة هذا النوع من الرواة بالنسبة إلي خطاب الحكاية تقديم السرد الكلي، بما في ذلك كل الأجزاء المؤلفة له، إنه في النهاية السارد المسئول عن منظومة الحكي بأكملها. انظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، ص١٢٦، طبعة ٢٠٠٣م، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة.

(٩٤) غادة السمان، بيروت ٧٥، ص١٢.

(٩٥) انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ص١٩٨، ١٩٩، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة. خوسيه ماريا بوثويللو، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: د. حامد أبو أحمد، طبعة ١٩٩٢م، مكتبة غريب، القاهرة.

(٩٦) يأتي هذا الطرح انسجاما مع اتساع مفهوم الشخصية وفق منظور رؤية الدرس النقدي الحيث؛ فأصبح كل ما من شأنه الإسهام في صناعة الحدث علي مستوي الحكي وفي تطوره ينظر إليه بوصفه شخصية.

- Mark Currie, Postmodern Narrative Theory, P.g 136.

(٩٧) يقارب هذا الطرح الدرامي بالإفادة من حقل الفلسفة الصلة الوثيقة التي تربط المجتمع الحديث (مجتمع المدينة) بغربة الذات؛ بحكم الاختلاف الكبير والمسافة الذهنية والنفسية الفاصلة بين واقع هذا المجتمع، وأحلام الذات وإمكاناتها التي تتيح لها التحقق والوجود المحسوس في فضاء المدينة. انظر: د. محمود رجب: الاغتراب (سيرة مصطلح)، من ص٧٢ إلي ص٧٦، طبعة ١٩٩٩م، دار الثقافة العربية، القاهرة.

(٩٨) غادة السمان، بيروت ٧٥، ص٨، ٢٠، ٢١.

(٩٩) الإرهاص (Foreshadowing) وسيلة يتم بها التلميح إلي واقعة أو موقف سوف يحدث في المستقبل. انظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، ص٩٠.

(١٠٠) عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، ص١٧٣.

(١٠١) غادة السمان، بيروت ٧٥، ص٣٤.

(١٠٢) الحديث عن حديث الذات إلي نفسها بطريقة تعكس علاقتها بعالمها الداخلي بإزاء الغير والعالم المحيط بها الذي يأتي بشكل متتابع قد يبدو أحيانا مرتديًا ثياب اللامنطقي واللامعقول يرتبط بالصلة التي تربط هذا الحوار الداخلي بما يسمي حديثًا بتيار الوعي الذي يوجه اهتمامه إلي هذه المنطقة الداخلية: الذهنية والنفسية وما تنتجه من أفكار وتصورات. انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ص٢٥٤، ٢٥٥. وجيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، ص٢٢٣.

(١٠٣) غادة السمان، بيروت ٧٥، ص١٧، ١٩.

(١٠٤) الرواية، ص٦١، ٦٢.

(١٠٥) الرواية، ص٦٠.

(١٠٦) الرواية، ص٦٢.

(١٠٧) الرواية، ص٨١.

(١٠٨) الرواية، ص٦٨.

(١٠٩) الرواية، ص٦٩، ٧٠.

(١١٠) انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، من ص١١٢ إلي ص١١٥.

(١١١) غادة السمان، بيروت ٧٥، ص١٧، ١٩.

(١١٢) الرواية، ص٤٣.

(١١٣) الرواية، ص ٦٣.

(١١٤) الرواية، ص٦٥.

(١١٥) د. محمود رجب، الاغتراب (سيرة مصطلح)، ص٦٠.

(١١٦) انظر: غادة السمان، بيروت ٧٥، من ص٩٢ إلي ص٩٤.

(١١٧) الرواية، ص٧.

(١١٨) الرواية، ص١٥، ١٦.

(١١٩) الرواية، ص٣٨، ٣٩، ٤٠.

(١٢٠) الرواية، ص٨٦.

(١٢١) الرواية، ص٨٧، ٨٨، ٨٩.

(١٢٢) يمكن متابعة تشكيله الدرامي داخل الرواية، من ص٢٨ إلي ص٣٩، وص٥٨، وص٧٣، ٧٤.

(١٢٣) يمكن الرجوع إلي ما يتعلق بهذا المصطلح تفصيلاً (السرد الإطار/Frame Narrative) عند: جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، ص٩١. وخوسيه ماريا بوثويللو، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: د. حامد أبو أحمد، ص٢٧٣.

(١٢٤) يراجع في مصطلح الاستباق (Prolepsis) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ص٧٦، ٧٧.

(١٢٥) Patricia Ticineto, Feminist Thought, P.g 63, Blackwell, Oxford Uk, Cambridge U. S. A.

(١٢٦) يعبر عن هذا التقاطع (التناص) الذي أطلقه التفكيكيون في نقد الحداثة وفي مقدمتهم جاك دريدا؛ ليؤكد علي تجاوز النص حدوده الذاتية وأحادية الصوت الناطق ومن ثم الرؤية بانفتاحه علي أصوات وسياقات ونصوص أخري؛ بما يجعل من النص المشكل عبر اللغة معادلاً لمجتمع إنساني حواري صغير. انظر: د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديث (معجم ودراسة)، ص٤٦، ٤٧، طبعة ١٩٩٦م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة. وانظر: د. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص٢٩٨، طبعة ٢٠٠٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

(١٢٧) الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم)، مجمع الأمثال، الجزء الأول، ص١٥٥، ١٥٦، طبعة ١٩٦١، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.

(١٢٨) انظر في المتابعة الموضوعية والفنية التي امتزجت بالطابع التاريخي للمسرحيات الإغريقية القديمة ومن بينها «أوديب ملكا» لسوفوكليس: د. أحمد عتمان، الأدب الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، ص٢٨٥، ٢٨٦، الطبعة الثانية، دون تاريخ، دار المعارف، القاهرة.

(١٢٩) انظر: عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، ص٢٨.

(١٣٠) انظر: د. مصطفي عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، ص٢٧٤، ٢٧٥.

(١٣١) انظر: عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، من ص٢٨ إلي ص٣٢.

(١٣٢) انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ص٦٠، ٦١.

(١٣٣) انظر: غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، ص٢٢٤، الطبعة الأولي، ١٩٨١م، دار ابن رشد، بيروت.

(١٣٤) غادة السمان، بيروت ٧٥، ص٨٣، ٨٤.

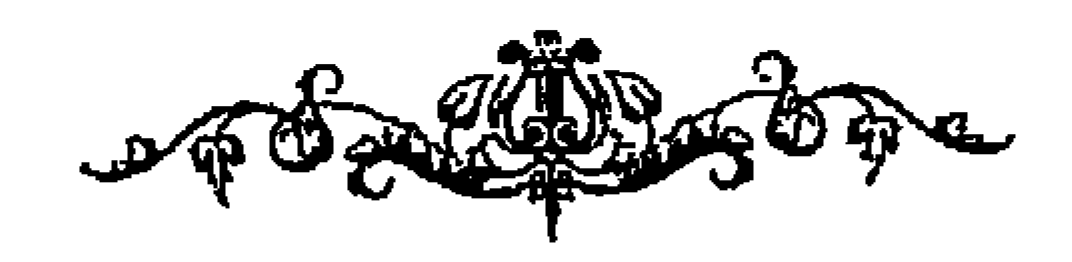
(١٣٥) انظر: جان بول سارتر، ما الأدب، ترجمة وتقديم: د. محمد غنيمي هلال، من ص١٠٣ إلي ص١١٠، طبعة ٢٠٠٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

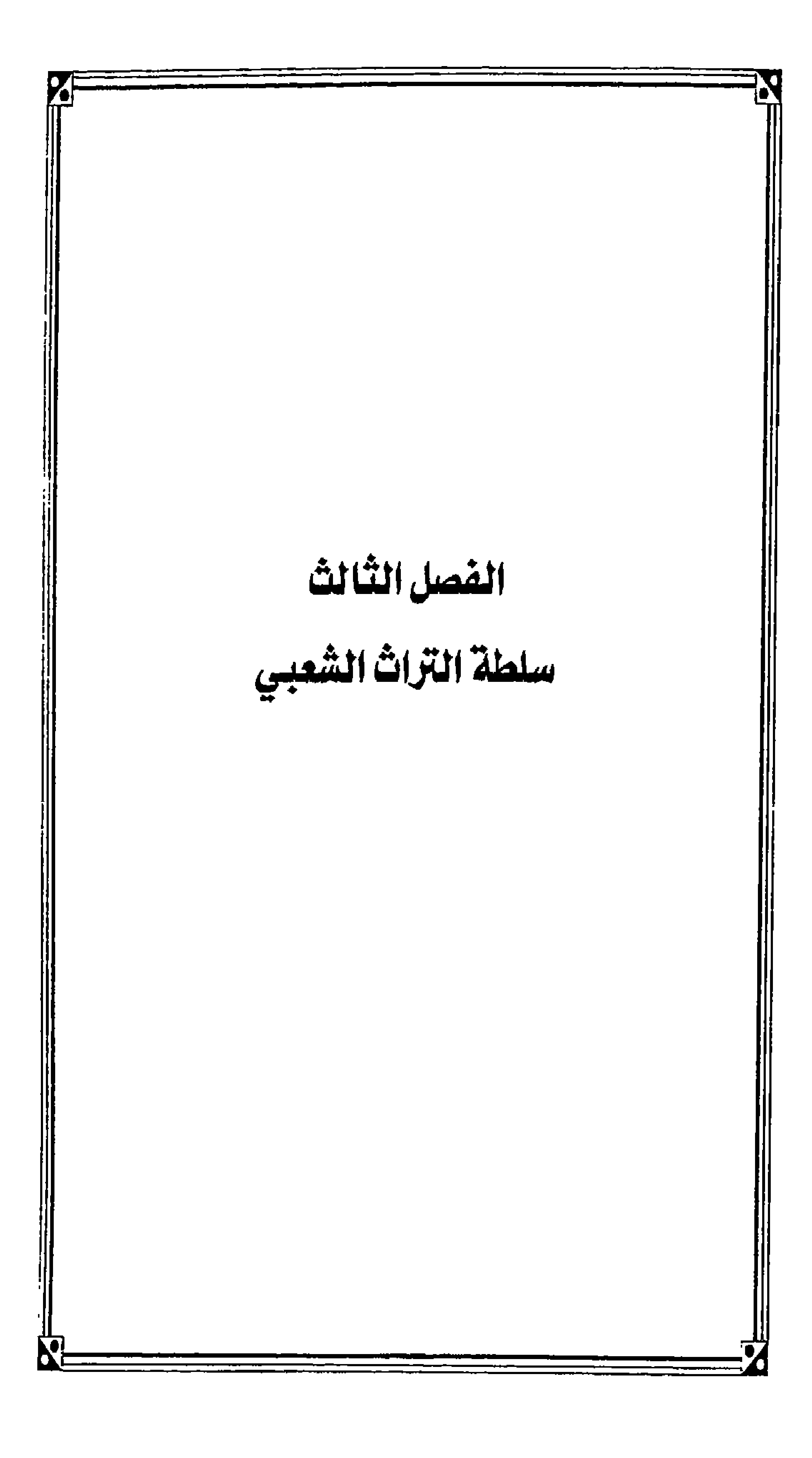
(١٣٦) يمكن الرجوع إلي بناء هذه الرواية كاملاً من خلال طبعة دار الشروق الأولي لها بالقاهرة، في ٢٠٠٦م.

(١٣٧) نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، ص٧.

(١٣٨) انظر: د. فاطمة موسي، نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية، ص٣٢، ٣٣، طبعة ٢٠٠١م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

(١٣٩) انظر: د. فوزية العشماوي، المرأة في أدب نجيب محفوظ، ص٧٥، ٧٦، طبعة ٢٠٠٥م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.





الفصل الثالث

سلطة التراث الشعبي

مدخل

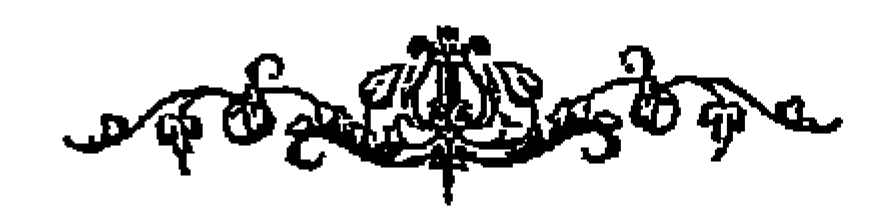
طالعنا في الفصلين السابقين كيف يخضع النص السردي لجملة من المؤثرات التي تلقي بظلالها عليها؛ في آلية تراكمية تؤكد تراكمية التراث الأدبي مثلما هو الحال تماما في العلوم الطبيعية التي تتأسس على التراكم المعرفي؛ وكيف لا، والأدب عامة، والإبداع السردي والروائي خاصة، هو خلاصة تجارب الإنسانية في كل مكان وزمان، وتجارب الإنسانية قوامها استفادة اللاحق من السابق، وتأثير ما مضى على ما هو قائم الآن؟!

وكما كان للتاريخ -بكل ثرائه الخيراتي ورصيده الحيوي في الذاكرة الإنسانية- أحد روافد الإبداع الروائي، ومادة خصبة لاستلهام الأدباء والمبدعين، وكما مثلت الفنون الأدبية القديمة على اختلاف بنيتها اللغوية، وطرائق اشتغالها الفنية، مؤثرا جلي الحضور والتداخل مع النوع الأدبي للرواية؛ فقد كان للون فني آخر من التراث وجوده وناجزيته في تشكيل ملامح الفن الروائي الحديث والمعاصر. هذا اللون هو الموروث الشعبي؛ الذي مهما اختلف الباحثون حوله، وتفاوتت آراؤهم وتقييماتهم لقيمته الفنية

والأدبية، يبقى فارضا وجوده فرضا واقعيا يستمد شرعيته الفنية من تغلغله بالفعل في وعي الإنسان العربي ووجدانه؛ الذي يعجز -في الحقيقة ومهما حاول- في التحرر من سطوة وجوده، بوصفه إرثا تناقلته الأجيال، وروته الأمهات عن الأجداد والجدات.

من هذا المنطلق كان هذا الفصل بعنوان «سلطة التراث الشعبي» نرصد خلاله بعضا من مظاهر توظيف الموروثات الشعبية في الرواية المعاصرة. وقد اخترنا للتطبيق هنا ثلاثة أعمال روائية لروائيين اثنين؛ عرفا بحسهما القومي والشعبي على السواء؛ أما أحدهما؛ فهو الأديب شديد المحلية «خيري شلبي»، صاحب واحدة من أجمل ما مثل على شاشة التليفزيون من الدراما الشعبية الريفية المصرية، المستمدة من روايته «الوتد»، وإن كنا سنتوقف هنا مع عملين آخرين له، لا يقلان عمقا تراثيا شعبيا عن «الوتد»، وهما «لحس العتب»، و«موت عباءة» اللذان لا يبعدان كثيرا عن فكرة استلهام الموروث الشعبي المتأصل في واقعنا المصري والريفي منه على وجه الخصوص. وأما الآخر فصاحب «مقامات عربية»، وواحد من كتاب الواقعية السحرية، حيث تتأطر مغامرته السردية بالجمع بين معطى الواقع اللحظي الآني

الحقيقي، ومكون آخر خيالي «فانتازي»؛ وهو الأمر الذي غالبا ما يلجئه إلى توظيف الموروث الشعبي، بوصفه -في جانب كبير منه- عالما ميثولوجيا حافلا بالغيبيات والرمزية شديدة العمق والحفاوة. مع «محمد ناجي» سنطالع توظيفا بالغ الرمزية للموروث الشعبي العربي ممثلا في بعض الأغنيات والأناشيد التي تجري على ألسنة النساء والفتيات، ومتجسدا -كذلك- في تسميات الشخصيات ومجريات الأحداث بما فيها من إسقاطات تاريخية تراوح بين الحقيقي والمتخيل الوهمي.



(١)

تجلياتُ الموروث الشَّعبيّ

في إبداع خيري شلبي

خيري شلبي أديبٌ مسكونٌ بالروح الشعبية للشخصية المصرية، هذه الروح المتكيئة على موروث باذخ من المرويات الشفهية والمكتوبة التي نجحت في مزج المتخيل بالواقعي وتشظية المسافة الفاصلة بين الأسطوري والمعيش وتحقيق الالتحام الداهش بين الضحك والبكاء، فجمعت ببراعة بين أفقي المستحيل والممكن، فشلبي - أو العم شلبي كما يطلق عليه مريدوه - يتمتع بحساسية رهيفة مكَّنته من حيازة الوعي بما تنطوي عليه هذه الحكايات من طاقة كامنة يتم اسثارتها بشكل تلقائي عبر كل ممارسة تداولية لها، وذلك نتيجة استناد هذه الحكايات إلى فلسفة مسبباتية يمكن اختزالها في كون هذا المحكي ممثلاً لقوة الدفع الرئيسة التي مكنت الشخصية المصرية من المحافظة على معالمها المميزة وقسماتها الخاصة، والصمود في وجه العديد من التيارات العاتية التي حاولت تهجينها وتدجينها ومسخ ملامحها وتشويهها، ليغدو

الحكي بالنسبة للمصري ـ بطبقاته المتعددة ـ حيلةً يتوسل بها لحماية روحه من لفحة جمار المعيش المضطرمة، وليصير السرد هو البديل السحري للهزيمة أمام الواقع بسلطته القاهرة وسياقاته القاسية، ولتصبح الرواية - بوجهيها الشفهي والمكتوب ـ هي الملاذ الذي تلجأ إليه الذات بغية النجاة من حمأة العجز عن المواجهة والتقهقر أمام شراسة العالم.

ينتمي خيري شلبي إلى سلالة الشخصية المصرية الشعبية بحجمها الحقيقي ومذاقعها الفعلي وهو ما يتضح بالعروج إلى سيرته الخاصة التي تكشف أنه عمل بائعًا جائلاً في صباه، واتخذ المقابر مسكنًا في شبابه، وكتب أعمالاً خالدة على مدار عمره المديد مثل السنيورة، والأوباش، والشطار، والوتد، والعراوى، وفرعان من الصبار، وموال البيات والنوم، وثلاثية الأمالى (أولنا ولد - وثانينا الكومى - وثالثنا الورق)، وبغلة العرش، ومنامات عم أحمد السمَّاك، وموت عباءة، وبطن البقرة، وصهاريج اللؤلؤ، ونعناع الجناين، وصالح هيصة، ونسف الأدمغة، وزهرة الخشخاش، ووكالة عطية، وصحراء المماليك والأسطاسية.

(١-أ)

الأسطورة والسخرية في رواية «لحس العتب»

تلك الروح الشعبية التي أشرنا إليها يستدعيها شلبي بتجلياتها المتعددة وروافدها الثرية في عمله الروائي القصير والرائق **«لحس العتب»** - التي صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٩١م - ليقدِّم لنا نصًا يمكن التعامل معه بوصفه وريثًا شرعيًا لسير على الزيبق المصري، وبني هلال، والزير سالم، وعنترة بن شداد، والملك سيف بن ذي يزن، والأميرة ذات الهمة، والسلطان الظاهر بيبرس، والأمير حمزة البهلوان، وغيرها من السير الشعبية ذات المنشأ المصري أو التي استقبلتها الثقافة الشعبية المصرية بالترحاب فبثت فيها من روحها ومددتها بجمالياتها وغزلت فيها بلاغتها، هذه السير التي صاغت رؤيتها للشخصية المصرية بامتدادتها القومية والدينية والسياسية عبر ممارسات إبداعية جاوزت المباشرة واغترفت من الأبجدية الجمالية للسرد دوالها الخاصة ورموزها المتألقة التي حفظت لهذه النصوص ألقتها حتى الآن.

يبدو خيري شلبي قادرًا على نسج خيوط الأسطورة حول مسروده وإفعامه بمزيد من الجرعات التغريبية التي تزيد من بلاغة النص ومتعته، وجعله أكثر التحامًا بلحمة الوعي الشعبي المغرق في عالم الغيبيات وملابساته التهويمية الثرية، يرفد شلبي نصه بهذا الوهج الأسطوري، دون أن نستشعر عبوسة النص في وجه مبدعنا واستعصائه عليه كممارسة يلجأ إليها النص ليعلن تمرده على محاولة المبدع تشويه ملامحه، وهو ما لم يفعله نص «لحس العتب» الذي فتح مغاليقه وفك منعقداته أمام أحد ساحري البيان السردي المعاصرين ثقةً في قدراته الباذخة ورغبةً في الاغتناء بما سيضفيه عليه هذا المبدع من جماليات خاصة.

إن التغريب ممارسة يلجأ إليها المبدع لتحقيق جملة من الأهداف «ويقصد من التغريب النظر إلى الأشياء برؤية جديدة»[1]،ويمكننا أن نختبر كفاءة هذه الممارسة التقنية على مستوى نص «لحس العتب» بمقاربة آلية تعامل المبدع مع أحد العناصر الرئيسة في الرواية، إنها **المنضدة**، أو كما يطلق عليها السارد ـ إمعانًا في التصريح بالانتماء إلى الثقافة المصرية الشعبية وشفرتها العامية الخاصة ـ الترابيزة، وتحضر

المنضدة داخل النص منذ افتتاحيته مما يطرح مؤشرًا أوليًا حول القيمة الوظيفية لهذا العنصر الحكائي ودوره الحيوي الذي ينهض به داخل البنية السردية.

«ليست هذه الترابيزة العجيبة هي كل ما تبقى من آثار العز والنغنغة التي كانت تتمتع بهما ديارنا ذات يوم بعيد، فهناك صيت الزعالكة نفسه، وهو وحده يكفي لجلب الاحترام عند كل من يسمعه، وهناك أعمامي الكثار الذين تكاد تتشكّل منهم ومن أبنائهم وأبناء أبنائهم وبناتهم بلدة كبيرة جدًا تسمى بالزعالكة لا يسكنها مخلوق واحد لا ينتهي اسمه بزعلوك، كما أنه ليس في العب كله من لم يحلم بالزواج من بنات الزعالكة أويزوِّج بناته من شبان الزعالكة، وهناك أبي نفسه الحاج عبد الودود زعلوك الذي عشق العلم فتعلّم حتى شهادة عالمية الأزهر الشريف، ثم خلع عمامة العلم واشتغل بالفلاحة وتجارة الحبوب، نفس مهنة أبيه التي عيشته كالبرنس وكونت له ثروة هائلة تقاسمتها قبائل من أولاده، غير أن أبي لم يكن في براعة جدي ولا حصافته ونصاحته، ولا قدرته على التحويش والادخار، إلا أنه يرمي الذنب كله على اتضاع الزمن ونذالة الأيام وكثرة العيال، فكل ذلك أتى على كيس نقوده، فصار مخزن

الحبوب يتناقص حتى بات لا يحتوي على قوتنا الضروري، فأصبحنا نشتري القمح والذرة والشعير من تجار كانوا صبيانًا عند أبي ذات يوم..معظم الأشياء الثمينة التي ورثها أبي عن جدي قد فرطنا فيها بشكل أو بآخر، لسبب أو لآخر، مع أن كل شيء فرطنا فيه لم نفرط فيه بسهولة، لكن الأشياء تسربت في النهاية، ولم يبق من معالم تاريخنا أثر حي إلا هذه الترابيزة العجيبة، ولهذا رفض أبي أن يفرِّط فيها بأي ثمن»[٢].

إن المنضدة تشكل على المستوى الحكائي النقطة المركزية التي تشد إليها الخيوط السردية كافة، فالبطل الطفل الذي يسرد الحكاية من منظور منفتح بعد أن صار رجلاً واتخذ من الحكي سبيلاً لقراءة ماضيه ووضعه موضع المُساءلة في ضوء الخبرات المعرفية والمعلوماتية التي اكتسبها بفضل التطور التاريخي للشخصية وتنامي وعيها الإدراكي، هذا الوعي القادر على حسم لحظات التشكك بحس يقيني صارم، يظل هذا المنظور مهيمنًا على المسرود الذي يدور حول حكاية هذا الصبي الصغير وعائلته الكبيرة التي كانت تحوز مكانة مميزة على المستويين الاجتماعي والاقتصادي قبل أن تتعرض لأزمات متتالية حولتها إلى عائلة معدومة لا يبقى

من تاريخها الباذخ سوى بعض دلائله وأهمها هذه المنضدة العجيبة ذات الأوصاف بالغة الدقة والإغراب، فالمنضدة تظل حاضرةً بقوة داخلِ السرد في أثناء رحلة البطل وانتقاله من حالة المرض المفاجيء إلى الشفاء المفاجئ كذلك.

ويستند الحضور المركزي للمنضدة إلى معيارين كمي وكيفي؛ ويتحدّد المعيار الأول في الظهور المتكرر للمنضدة أمام عين المتلقي في أثناء ممارسة الأخير دوره القرائي الاستكشافي، فهذا المعيار يتعلّق «بلحظات الظهور..التي تشكّل دائمًا لحظة قوية داخل حركة الفعل السردي»[٣] فالنصوص كلها ترسِّخ لتوافر حضور شخصية المنضدة بشكل دائم في الوعي القريب ـ المُحيل إلى وعي أكثر عُمقًا ـ للمتلقي الذي يلفي ذاته في مواجهة مُستمرة مع المُكوِّن الحكائي.

أما المعيار الثاني فهو معيار كيفي، ويقصد به الارتباط بين بناء النص وتطوره وحضور المنضدة، فإذا كان النصُ يؤسِّس حضورَه الناجز عبر تتابع عدد من المتواليات الحكائية[٤] التي تنبني بدورها عبر تراكب عدة أفعال تختص بكل متوالية وتندمج عبرها في بنية النص الكلي، فمقاربتنا للنص تكشف التعالق الحيوي بين هذه الأفعال وحضور

المنضدة المُستقطِبة لحركة السرد داخل الحكايات، فالتاريخ الحافل للعائلة وماضيها الثر، ثم حاضرها المأسوي، ومرض الصبي، ثم شفاؤه، وحضوره داخل القرية، ثم انتقاله للمدينة، وعودته للقرية مرة أخرى، تظل جميعها أفعالاً تدخل في علاقة مباشرة أو ضمنية مع التوافر النصي للمنضدة ـ التي تسند إليها الحركات السردية المفصلية الممثلة في الأفعال وما تحيل إليه من أحداث ـ داخل الرواية.

إن هذا الحضور القوي للمنضدة على المستويين الكمي والكيفي يقدِّم أسانيد تعاملنا النقدي معها بوصفها إحدى الشخصيات الحكائية، وتعد هذه الشخصنة أول الإجراءات التغريبية التي تنقل عبرها الذاتُ المبدعة المتلقي من تخوم النص الواقعي إلى أتون النص البرزخي الذي يمتزج فيه الأفقان المتخيل والمعيش، «فالشخصية هي أحد أهم مُكونين يقوم عليهما السردُ، مع الوضع في الاعتبار أن الأحداث هي المُكوّن الثاني الذي لا يمكن أن يؤدي سردًا إلا من خلال شخصية تقوم به»[٥]، فكأن الشخصية داخل النص السردي «هي كل شيء فيه بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها، إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع

فيما بينها، داخل العمل السردي»[٦]، لا يمكننا النظر إلى المنضدة بعيدًا عن هذه المواصفات التنظيرية، وباستقبالنا هذا النمط التشخيصي على المستوى الإبداعي بممارسة تشخيصية موازية على مستوى القراءة النقدية فإنه يمكننا تحديد هوية هذه الشخصية العجائبية من خلال رصد أفعالها وتلقف ما يجود به السارد من معلومات حولها، فإذا كانت الشخصية هي التي تدفع البنية السردية إلى التنامي والتطور من خلال التداخل بين أفعالها وأفعال الشخصيات الأخرى ـ الحاضرة ضمن شبكة العلاقات النصية ـ فإن تحديد هوية الشخصية يرتهن برصد ما تقوم به من أفعال، فضلاً عن المعلومات ـ الخاصة بالشخصية ـ التي يقدّمها السارد حيث «تنسج جدائل الفعل والمعلومات والصفات الشخصية مع بعضها لتكوّن خيط الشخصية»[٧]، وهو ما يرشح للتعامل مع الشخصية بوصفها «دليلاً له وجهان، أحدهما دال والآخر مدلول..وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث إنها تتّخذ عدة أسماء أو صفات تلخّص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يُقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها»[٨]. وهنا تبدأ ملامح هوية الشخصية في التجلي، وهو ما يتضح في

النص التالي:

«إن هذه الترابيزة قد احتلتْ ركنها هذا من هذه الخزنة، قد وضعت فوقها تلالٌ من أشياء تنوء بحملها الجبالُ وتضيق باحتوائها دارٌ بأكملها، أكياس من قطن تنجيد وسخ مخلوط بالتراب والحصى وفتات الخرق، والخيوط البالية كانت في الأصل مراتب وألحفة ووسائد..صفائح كبيرة لتخزين الملوخية الناشفة والحلبة الحصى وزيت وسكر التموين، تضاف إليها وفوقها صفائح أخرى لتخزين كعك العيد..صندوق خشبي من صناديق الصابون النابلسي يمتلئ بأشياء لا حصر لها من متروكات ومهملات، صواميل، مسامير، أغطية كازوزة..ركام لا حصر له من أشياء قديمة بالية لا لزوم لها على الإطلاق، ومع ذلك لا أحد يعرف لماذا نحتفظ بها؟... الذي أنا متأكد منه أن أي شيء يزحف تحت هذه الترابيزة أو يسقط سهوًا فإنه يكون قد وُري تحتها إلى الأبد، ولن تستطيع قوةٌ في الأرض أن تكتشف المكانَ الذي سقط فيه هذا الشيءُ أو ذاك، ومع ذلك فإنه لا يحلو لنا عد القروش أو فحص بيض إلا على الجزء المتبقي من فراغ الترابيزة، وقد تعوّد الواحدُ منا أن يمسك الشيء بأعصاب متوترة، فما أن يرتبك أدنى ارتباك حتى يسقط

الشيءُ من بين يديه، فيندفع الواحدُ منا في الحال منقضًا عليه قبل زحفه تحت الترابيزة، ولكن عبثًا، إنه لابد أن يكون قد اختفى في لمح البصر، إذا كان قرشًا قد فر ليستقر في منعطف مجهول، وإن كان فردة حلق فإن الأرض تنشق وتبلعها، وإن كان فردة حمام أو دجاجة فإن أيدي الجن نفسه لن تفلح في الإمساك بها بل لن تعرف في أي ركن تختبئ، إلا أن تخرج هي بمزاجها بعد انتهاء المطاردة، ربما تعطلت عن الخروج نهائيًا، وإن حاول أحدٌ أن يقل عقله وينحني غاطسًا تحت الترابيزة في محاولة يائسة للبحث فإنه سيشعر من أول نظرة أن الأمر مستحيلٌ..أي رجل من عائلتنا أو أي زائر يضطر للدخول إلى هذه الخزنة يصيح أبي من خلفه محذرًا إياه في جدية بالغة: إياك والاقتراب من الترابيزة! وإلا فنحن غير مسئولين عنك»[٩].

نلاحظ بداية هذا التدفق اللغوي الذي يقوم بتهجين الفصحي بالعامية أو اللغة الشعبية بنظيرتها الرسمية ولطمها ببراعة حكّاء من طراز خاص «يعرف باقتدار بليغ كيف يوظف المعجم الشعبي في بث روح المكان والزمان في مناخ أعماله وعلى ناقده أن يكون مثل عالم الحفريات الضليع في الآثار كي يعرف عمر الصخور اللغوية ويقدر المرحلة التي

تنتمي إليها»[١٠]، وفضلاً عن هذه البراعة المزجية، وفضلاً عن دقة الرصد والعناية المدهشة بالتفاصيل التي لا يدرك حجم واقعيتها إلا من عايش أجواء القرية واندمج في مقتضيات حياة الفلاح المصري الحقيقي، فضلاً عن هذا كله، فإن شلبي هنا ينزع إلى العزف على محوري الثابت والمتحول لشخصية الترابيزة، مما ينقل المتلقي من إطار الشكل الثابت المتعارف عليه، إلى تخوم السياق العجائبي المغازل لمرتكزاته الغيبية، لتغدو الترابيزة كائنًا ينفصل عن خبرات المتلقي الذهنية، ويرتمي في أحضان الداهش، فما بين استخدام أسفل المنضدة بوصفه فضاءً للتخزين وتحول هذا المخزن إلى عالم مفعم بالحس الأسطوري القادر على ابتلاع الأشياء وإخراجها عبر إرادة خفية لا يمكن فهمها أو تقديم تفسير لها تتشكل ملامح المنضدة العجيبة وتتحدد ماهيتها الأسطورية، وما بين الحدث الواقعي والآخر العجائبي تتشكل البنية الروائية لنص لحس العتب.

إن الانتقال بالمنضدة من صورتها الاعتيادية إلى صورتها المؤطرة بحدود الغرائبي ـ فضلاً عن دوره في التوغل في تضاعيف الموروث الشعبي ـ يسهم في إدماج المتلقي في المتن السردي وتوثيق علاقته بالمسرود؛ وذلك من خلال الانتقال

بهذا المسرود من وضعه التقليدي المألوف إلى وضع جديد يجمع بين العالمين الواقعي والخيالي، فإذا ما قمنا بعملية مقارنة بين السمات المرجعية للمنضدة ونظيرتها الحاضرة في نص شلبي، سنجد أن منضدة شلبي تثور على السمة الثابتة والجامدة لنظيرتها المرجعية، فهي هنا تُظهر وتُخفي، تجمع وتفرِّق، تحوز وتدمر، تعي وتدرك، تخطط وتنفذ، إننا أمام شخصية لها كينونتها الخاصة التي تتكئ على فلسفة بالغة العمق لا يدركها البشر من حولها لقصورهم المعرفي الناتج عن طبيعتهم البشرية المحدودة، هذا القصور الذي نلمحه في لهجة السارد المؤطرة بالدهشة والتعجب من قدرات هذه المنضدة، وعجزه عن إيجاد تفسير لهذه القدرات، فهذا العجيب هو الدليل الناجع على حدود المفارقة بين ما يستوعبه الإنسان بقدراته المحدود وما تستوعبه الأسطورة بتجلياتها المتعددة وجمالياتها الثائرة، فهذا التباين بين الصورتين المرجعية والنصية للمنضدة يدعم هدف السارد في استقطاب المتلقي وحفزه على متابعة مسروده بمزيد من الانتباه وهو في هذا يستند إلى أن مألوفية الشيء المُستقبَل بالنسبة للمتلقي ـ على المستوى المرجعي ـ تقلّل من فرضية تقبله لأي انزياح في آلية التعامل معه. فمد خطوط التغريب

في النص يساعد السارد على تهيئة أفق المتلقي لاستقبال سلوك مخالف برحابة تقبلية لا تتأتى إلا عبر فعل التهيئة السابق.

كذلك يؤدي تأطير المنضدة بعبق الأسطورة دورًا جماليًا عبر ما يسبغه على النص من بعد شعري نابع من قدرته على استثارة الحس التأويلي لدى المتلقي وإغوائه بممارسة دوره في فك شفرات الدلالات الرمزية المنطرحة عبر حضور الكائن المغرب داخل النص «والقارئ أمام هذا النص ليس مستهلكًا وإنما هو مُنتج له، والقراءة فيه هي إعادة كتابة له...فالقارئ هنا لا يقرأ وإنما يفسِّر ويكتب، لأن النص ليس بنية من الدلالات ولكنه مجرّة من الإشارات»[11]، وتكتسب القراءة التأويلية مشروعيتها بمعاونة المؤشرات التي يقدّمها النص، والتي تغري بالاستمرار في تبنيها منهجًا في القراءة، فشعرية المنضدة هنا تتخلق بإيحاءاتها ومأزقيتها وتوزعها بين الرمزية والواقعية، فالمنضدة، في أثناء هذا التخلق، متفلتة من المرجعية الواقعية.

فإذا كانت طبيعة العائلة التي انتقلت من مرحلة الارتقاء إلى مرحلة التقهقر تأخذ بيد المتلقي لإقامة ترابط ثنائي بينها والعائلة العربية الكبيرة في حضورها الفعلي

الممزق والمشتت، فإن الترابيزة هنا تبدو هي المعادل للوطن في صورته اليوتوبية، الوطن الحاضر في وعي الشخصيات بوصفه المساحة القادرة على احتواء أحلامهم وتحقيق أمنياتهم والاحتماء بصلابتها أمام قابلات الأيام بمصائبها وتياراتها العاتية، ويحقق هذا الربط بين المنضدة والوطن أعلى درجات فداحته وأشدها فجاعة في المشهد الأخير الذي تظهر فيه المنضدة، إنه مشهد بيع المنضدة وخروجها الدرامي من منزل البطل، هذا البيع الذي يمكن بسهولة ربطه بسياقات واقعية تحيط بنا وتجاوز فضاء الزمان والمكان للرواية لتنفتح على أفضية ماضية وحاضرة وربما قادمة.

«.. فرفعها الرجالُ ومضوا، فإذا هي تبدو من باطنها الداخلي جديدةً ناصعةً رغم السوس في الأركان، كاد أبي يصرخ صائحًا أن اتركوها لكنّه حوّل وجهَه عنها، وحين اختفى بها الرجالُ، وضع يديه على وجهه، وانفجر في بكاءٍ شديدٍ حارق، وكانتْ هذه أول مرة أرى فيها أبي يبكي كالنساء، فانزويتُ مع أمي وأخوتي في ركن قصي ورُحنا نبكي لبكائه، حتى مطلع الفجر.. »(١٢)

إن أسطورة المنضدة تحتفظ بوهجها حتى في لحظات انفلاتها من ثنايا النص، وذلك عندما تتعالق نهايتها السردية

بمشهد بالغ المأسوية يزيد من إحكام قبضة العجائبي على المسرود ومضاعفة استشعار المتلقي بتغريبة المنضدة التي أضطر والد السارد إلى منحها إلى «سيد جودة البنّاء» في مقابل قيامه ببناء سقف البيت وجداره المتهدمين، فتتبعنا لمشهد رحيل المنضدة العجيبة من بيت السارد وأهله يكشف لنا بجلاء إننا بإزاء حدث جلل تدرك العائلة فداحة الخسارة التي ستتعرض لها بمغادرة هذا الكائن الأسطوري المكان، وهو ما يزيد من دهشة المتلقي، لتظل مغادرة المنضدة للبيت وانتقالها إلى خارج النص إمعانًا في بث روافد الأسطورة في النص.

إن خيري شلبي «فنان ولد عجوز داهية، تشرّب عصارة الثقافة الشعبية وقام بتخميرها وإعادة تعتيقها حتى لتصبح كتابته - في كل سطر منها - دليلاً فائقًا على أن نسغ الحياة ونكهة الأرض وتغضنات الوجه هي ملامح الروح كما تتجلى في الكتابة»[١٣]، إنه أسطى - متمثلين الروح الشعبية المصرية ومعجمها العبقري - صناعة الأسطورة القادر على تعشيق فسيفسات الغيبي بالعجائبي بالواقعي بمهارة صانع خبير ودقة معلم عجوز ليخرج لنا في النهاية تحفة سردية مصنوعة من خامات مصرية خالصة ومهورة بعبارة موجزة ودالة وهي «صنعت في ورشة العم خيري شلبي».

السخرية.. الضحك في مواجهة الموت

علينا ألا نتعامل مع السخرية بوصفها أداة لبث روح الدعابة داخل النص السردي فهذا لا يعدو أن يكون أحد وجوهها المتعددة، فالسخرية - التي تعد أحد أبرز معالم الشخصية في المجتمعات المغلوبة على أمرها أو التي تقع في مواجهة العديد من الصعاب كحال المجتمع المصري، هي الآلية الفارهة التي يلجأ إليها الطرفُ الأضعف في إطار ثنائية القاهر والمقهور، إن القهر المادي والمعنوي اللذين تتعرض لهما الذات يضعها بإزاء اختيارين؛ الأول الاستسلام لهذا القاهر أو مقاومته، ولأن المقاومة المادية تغدو في كثير من الأحيان خطوة مؤجلة تصبح المواجهة المعنوية هي القادرة على تحقيق التكافؤ بين الطرفين، وتتمثل المواجهة المعنوية هنا في منح الذات نفسها أحاسيس الانتصار على الآخر من خلال تأسيس مباراة ذهنية تعادل المباراة الواقعية التي تدرك أن الغلبة فيها ستكون للطرف الأقوى ماديًا، ولأن المباراة ذهنية فأدواتها تختلف وقوانينها تتباين، وهنا تتبدى البراعة الشعبية في توظيف عنصر الفكاهة الذي تشكل السخرية أحد عناصره المائزة، فالسخرية من الآخر والضحك منه تقدم الطمأنينة المعنوية للذات التي تشعر أنها الأقوى، هذه

القوة التي خولت لها التفوق المعنوي ممثلاً في القدرة على السخرية منه.

«عندما التحقتُ بمدرسة البلد لم يمض عامان حتى أصابني مرضٌ غريب حار في فهمه حلاقُ صحة البلد، لكنه سلَّمنا بعض أقراص صغيرة صفراء تسمى الكينين، وأوصى بأن آخذ قرصًا بعد الأكل ثلاث مرات يوميًا، فما فعلت هذه الأقراص شيئًا سوى أنها صبغت بياض عيني بلون الأصفرار الكابي، وهدّلت كل أطرافي، فصرتُ أقضي النهار كله جالسًا القرفصاء فوق الكنبة العتيقة في المندرة، آكل أطباق الأرز باللبن وأشرب الليمون، حتى كرهتُ طعم الحلاوة فانقلبت في حلقي إلى مرارة دائمة، وما هي إلا أيام قليلة حتى لحق بي أخي خالد، فانضم إلى جواري على الكنبة مصفر العينين والوجه، بارز عروق رقبته، مكثنا على ذلك طويلاً، حتى بات منظرنا مألوفًا كأنه جزء من هذه الكنبة، وصار ضيوف أبي يسموننا المتهمين، إشارة إلى جلستنا القرفصاء معاً لا نفعل شيئًا ولا نتكلم ولا نبتسم ولا نبكي، كأننا في انتظار حكم سيصدر علينا بعد قليل»(١٤)

يبدو النص مفعمًا بالحس الفكاهي ـ الذي هو «استجابة معقدة لا يمكن اختزال مسبباتها بسهولة لتكون

سمة واحدة أو مجموعة صغيرة من السمات»[١٥] ـ الناتج عن الحالة الانفراجية التي تطرح نفسها على النص كفعل ختامي لحالة التوتر الدرامي الناتجة عن الوضع المأسوي المهيمن على حضور البطل، فالفكاهة تتولد من «حالة التوتر في الموقف الهزلي التي عادة تتصاعد حتى تنفرج فجأة عن طريق الانفجار، مصحوبة بالضحك بصفة عامة»[١٦] فالبطل الطفل الراغب في الاستمتاع بطفولته يجد نفسه في مواجهة صراع مع السياق الواقعي الرافض لحضوره والمتعمد قهره عبر ممارسة قدرية تتمثل في المرض غير معلوم الأسباب الذي أصابه، هذا الصراع الذي يسهم في «تكوُّن الموقف الدرامي الناضج الذي يمثل أعلى درجات الارتفاع البياني في خطابنا القصصي العربي»[١٧]، ويتعقّد الموقف الدرامي بانضمام طرف آخر يتمثل في الأخ الأصغر للبطل لهذه اللوحة السوداوية التي تعضد الطابع المأسوي المسيطر على أقدار العائلة كلها، وبقدر ما يرتفع المؤشر الدرامي الناتج عن حالة التوتر الاستقبالي ـ بالنسبة للمتلقي ـ لتبعات هذه الحالة بقدر ما يتضاعف الحسُ الفكاهي بتحول هذه الحالة المأسوية إلى حالة فكاهية عبر عنصر السخرية الذي يخلط الملهاة بالمأساة بما يستدعي مفهوم الفكاهة الذي هو «تلك

الصفة في العمل أو في الكلام أو في الموقف أو في الكتابة التي تثير الضحك لدى النظّارة»[١٨]، فصورة البطل الجالس بجوار أخيه غير قادر على الكلام أو الحركة مكتفيًا بالأكل والتأمل تدفع الجميع إلى الضحك، ولكن الضحك هنا لا يتم بغية النيل العاطفي منهما وإنما بغية الدعم المعنوي لهما، وذلك من خلال قهر المسبب الرئيس في هذه المأساة وهو المرض، بتحويله إلى موضع للتأمل والانتقاد اللاذع عبر شفرة غير مباشرة تنتقم منه وتقهره من خلال تحقيق الاعتلاء النفسي عليه، فالضيوف عندما يسخرون من هذا المنظر إنما يصدرون هذه الحالة الانفراجية إلى البطل الذي يكتشف هشاشة هذا الكائن المخيف - الموت - وإمكانية مواجهته عبر سلاح السخرية الناجع، هذا الانكشاف الذي يولِّد حالة انفراجية جديدة تعيد الإيقاع الدرامي إلى استقراره، وتمنح البطل درجة النجاح الكاملة؛ فالفكاهة تمتاح هنا من حالة التوتر التي تسبق اللحظة الانفراجية؛ حيث إنه «قد يساعدنا استغراق سيكولوجي معين مع شيء ما في توليد التوتر الذي ينفرج بعد ذلك من خلال إحدى النكات»[١٩]، فحالة الضحك التي يستقبل بها الضيوف منظر الطفلين تقدِّم مؤشرات لإمكانية التعامل معها من زاويتين

متباينتين؛ الأولى اعتبار أن الضحك هو نتاج مباشر لمرض الطفلين؛ ومن ثم يغدو الضحك هنا فعلاً عقابيًا يتم عبره الانتقام المعنوي من الطفليين البريئين بالسخرية منهما، وهو أمر لا يتسق مع الطبيعة الإنسانية بصفة عامة، والمصرية بصفة خاصة، أما الزاوية الثانية ـ وهي الزاوية الأكثر عمقًا من وجهة نظرنا ـ فإنها تنظر إلى الطرفة التي ألقاها الضيوف بوصفها حيلةً بديلة يلجأ إليها الوعي الشعبي للوصول إلى هدفه، وهو ما يتسق مع تعريف الطرفة بوصفها «القول البليغ المثير للانتباه الذي يتميز بالجدة والطرافة، وإظهار البراعة في التفكير والقدرة على تسلية القارئ أو السامع»،[٢٠] فالطرفة هي البديل الاستراتيجي الذي يستعين به السياق الجمعي عندما يتبدّى له عجز وسائله التقليدية عن تحقيق غايته أو عندما يدرك أن فاعلية مقاومته لا يمكن أن تتمدد لتحقق له مآربه، بما يجعل الطرفة إحدى هذه الوسائل، ومن ثم تصير الطرفة ـ وفق هذه القراءة التحليلية ـ إحدى تنويعات الممارسة المقاومتية للثقافة الشعبية، فالمقاومة التي تتسلح بها ذات البطل وهي تصارع الموت الموشك ترتبط بحضور عنصر الفكاهة الذي يكتسب كينونته ـ بدوره ـ من اتساقه وتناغمه مع عنصر مقاومة الموت، هذا

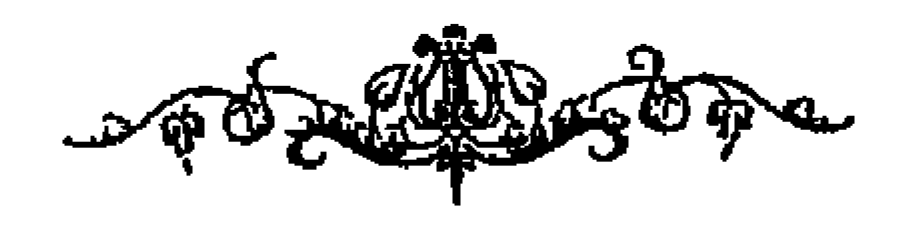
الاتساق الذي ينتقل بعنصر الفكاهة من دوره الاستتباعي؛ بوصفه أحد استجابات فعل المرض، إلى دوره الاستبدالي؛ باعتباره فعلاً بديلاً للهزيمة أمام سلطان الموت.

ويعضد من اعتمادنا هذه الرؤية التفسيرية نهاية الرواية المؤطرة بهذه الروح الساخرة عبر ممارسة ساخرة.

«وذات يوم كنتُ جالسًا على هذه المصطبة مع شوشة ابن عمي..وإذ بامرأة عجوز تمر حاملة سفطًا على رأسها..حدقت المرأة في وجهي ومصمصت شفتيها في أسف وقالت: يا حبة عيني الواد ده عيان بالطحال..العارف هو الله لكن طحال هذا الولد منتفخ منذ وقت طويل، يكاد والعياذ بالله ينفجر، فبكت أمي على الفور قائلة: دخنا بيه على الحكما، قالت الغجرية في ثقة مذهلة: شفاؤه على الله وعليّ،..قالت المرأة: شوفي يا بنت أخوي، تجيبي قزازة خل وتجيبي حته خميرة، تحطي الخميرة في فنجان مليان خل، وتحطي الفنجال بالخل والخميرة فوق سطح الدار يسمع التلات أدنات: المغرب والعشا والفجر، وتخلي المحروس ده يشرب فنجال الخل بالخميرة على ريق النوم الصبح، تلات تيام ورا بعض أول كل شهر عربي، لمدة تلات شهور والباقي على الله، وفي الشهر التالت حافوت عليكي عشان

آخذ الحلاوة..ناولتني أمي الفنجان المرطب بالندى وقطعة حلوى، ثم قسرتني على تجرعه..في اليوم الثالث من الشهر الأول شربت الفنجان وحدي بغير مدافعة، وفي نهاية الشهر كانت بطني قد هبطت قليلاً وزال عنها الانتفاخ، في اليوم الأول من الشهر الثاني كنت أنا الذي يملأ الفنجان ويضعه فوق السطح، وأقوم مبكرًا لأدلقه في جوفي..وفي نهاية الشهر الثاني كنت قد تمكّنت من الذهاب إلى المدرسة وحدي وقد زال انتفاخ بطني تمامًا، وفي الشهر الثالث كانت أمي تبحث عني فتجدني ألعب الكرة الشراب في الجرن كالعفريت»[٢١] إن انتصار الخبرة الشعبية ـ الممثلة في الوصفة الشعبية الجامعة بين الفطرة والطبيعة والدين ـ على الحكمة المدنية الممثلة في علم الأطباء تظل دليلاً ناجعًا على مهارة الشخصية المصرية في مراوغة المرض ومهادنة الاستلاب والفقد وقهر الموت، وعلى قدرة خيري شلبي على تمثل الروح الشعبية المصرية مما زشحه لأن يكون المؤرخ الشعبي لطبقة المهمشين في مصر من بين أدباء الرؤية الستينية، التي نؤيد استبدالها بمصطلح «جيل الستينيات» وذلك باعتبار أن الستينية هي في حقيقتها حالة أو بالأحرى رؤية تشبه ملكة النحل التي تجذب إليها الكثيرين من أبناء الخلية محاولين

اللحاق بها والفوز بالاقتران بها، والحقيقة أن بلاغة المتعة تتحقق بهذا الوصل المعنوي الذي قد لا يترجم بوصل مادي سوى لفرد واحد من هؤلاء الكثر، فالستينية رؤية إبداعية استقطبت أجيال أسبق وألحق من عقد الستينيات بمفهومه التاريخي على مستوى البزوغ الإبداعي، وقد تحقق هذا الاستقطاب بفضل ما جمع أصحابها من التدرع بالغضب الناتج عن انكسار الحلم القومي، هذا الانكسار الذي دفع العديد من أبناء هذه الرؤية إلى العودة الفنية إلى منابعهم الأولى؛ القرية، والحارة، والزقاق، ليتخذوا من هذه المنابع الأصيلة أفضية يجوبون فيها بعقولهم، ويرسمونها بأقلامهم، ويكتشفونها بممارسات تأملية تتغيا البحث عن أسباب الهزيمة الفاجعة عبر إعادة قراءة الماضي والحاضر واكتشاف عيوبه التي أفضت إلى هذه النتيجة المأسوية، ومن هؤلاء خيري شلبي صاحب البورتريه المائز للشخصية المصرية، الباكية والضاحكة، الجادة والساخرة، المهادنة والمنتفضة، المستسلمة والثائرة.



(١-ب)

الخروج من الفانتازيا الشعبية

في رواية «موت عباءة»

الرواية فن أدبي يعتمد فعل القراءة الخاص به على ما يمكن تسميته بـ(كسر النمط)؛ فلا يتبنى نسقًا ثابتا يشيد عليه عالمه، هو بنية احتمالية تكتسب مقومات الجمال فيها من خلال خصوصية تشكيلها؛ لذا فإن مقاربة فضاء التلقي لأي عمل حكائي تأتي منطلقة من فرضية تبدو دقيقة في مكانها - إلى حد كبير - تقول: إن لكل إبداع سردي قانونًا خاصا يحكم بناءه على مستوى الشكل والإيديولوجيا؛ بحكم عهدية التجربة التي فرضت كلمتها على مخيلة الذات الصانعة له؛ فأدت إلى خروجه وفق بناء شكلي محدد..

وخيري شلبي المولود في العام ١٩٣٨م بإحدى قرى محافظة كفر الشيخ المصرية هو ابن لهذا الفن الذي يلتقي عنده الواقعي بالمتخيل عبر هذه المقولة الأثيرة «أن تعيش لتحكي» التي يمكن القول: إنها بمثابة المفتاح الذي يتيح مجالا واسعا للوقوف على شخصية الفنان عند هذا الرجل؛ فمن

الوسيلة (الحياة/الواقع) تتحدد الغاية (الحكاية) التي تستحيل عند خيري ورفاقه إلى غايات تمثل المنجزات السردية التي وفّقوا في إخراجها إلى فضاء الحياة المعيشة في عملية لا تخلو من طابع دائري يبدأ من الواقع وينتهي إليه.. ولا تبتعد كذلك عن الحوار الذي قد يتطور ليصل إلى حد الجدل بين طرفين أو أكثر لكل واحد موقف فكري وأسانيد تدعمه، هكذا حال الفن مع الواقع مع كل منجز – ينتمي إلى هذا الأول – يقدر له الظهور..

عوالم خيري شلبي فنية يمكن النظر إليها جميعًا على أنها قصص فرعية قد خرجت من رحم حكاية إطار تحتويها، هي هذا الحوار ذو الطبيعة المونولوجية بين خيري شلبي الإنسان وشخصية القروي التي تمثل المرجع (الميلاد/النشأة/زمن التكوين الأول)؛ فمن هذه الشخصية التي ما تفتأ تلقي بظلالها عليه ولد هذا الفنان..

وقد بقي مؤثرا فيه هو وكثيرين.. صوت حكائي وافد من أمريكا اللاتينية هو جابرييل جارثيا ماركيز وواقعيته السحرية التي كانت متكئًا منهجيًا أفاد منه – بدرجة كبيرة – في صياغة عوالمه.. أما من الداخل فله آباء قصاصون: نجيب محفوظ، يوسف إدريس، يحيي حقي؛ فإذا كان محفوظ قد اتخذ

من الحارة منطلقًا مكانيا لبناء الشخصية وفق دائرتين: محلية (مصرية)، وعالمية (إنسانية) فإن إدريس قد جعل للقرية المصرية وساكنها حظًا لا بأس به فيما قدمه من أعمال، وكلا الاثنين قد صاحب شلبي فنًا في مسيرته، الأول: (الشخصية المصرية/ المدينة)، والثاني: (الشخصية المصرية/ القرية)، وإلى جوارهما ذات ثالثة عرفت بطبيعتها الساخرة وساعدتها في ذلك لغتها هي يحيي حقي..

إذًا فنحن مع خيري شلبي نتحرك وفي خلفية المشهد ظلال لا تفارقنا لذوات عدة حجزت أماكن لها داخل المكتبة الثقافية المصرية والعالمية.. ويبدو أن هذا شأن كل ذات مبدعة في مقاربتنا لها سواء عرفنا على وجه الدقة من يقف في خلفية المشهد أم لم نعرف..

ومن الحكايات الفرعية المتولدة من هذه الحكاية الإطار عند شلبي روايته «موت عباءة» التي صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في العام ٢٠٠٠م.. والواضح للوهلة الأولى من خلال العنوان أنه بنية لغوية شديدة التوتر، ليس لأن فعل الموت إشارة إلى السكون الذي يأتي بعد حركة فحسب، لكن لأن هذا التركيب الإضافي يأخذنا في اتجاهين، الأول: بنية النفي التي ينطوي عليها؛ نظرًا لاستحضار

الدلالة العكسية لـ«موت».. الثاني: البيئة الريفية التي يؤدي فيها هذا المضاف إليه «عباءة» دورًا ذا تأثير في النسق السلوكي لبعض أفراده، وفي النظر إليهم؛ ومن ثم تصنيفهم وفق رؤى هي في الحقيقة أزمة تقوم على الحكم بناء على ظواهر الأشياء دون تعمق كاف أو حتى عدم اهتمام بجواهرها؛ بما يقود إلى نتائج قد تغيب عنها صفات الصحة والدقة.. وكأن هذه البنية اللغوية شديدة الإيجاز – بالربط بينها وبين كاتب مثل شلبي عرف بسخريته في التعاطي مع السياق الذي يستقي منه مادته الأدبية – تلتصق بوجه ثان كائن في الظل، إذا ما تمت إضاءته نجده مكتوبا عليه «أزمة المظهر».. وسيتطلب هذا الوجه – تحديدًا – ولوجًا إلى أركان هذا العالم من داخله للوقوف على الأبعاد الخاصة به، في عملية تقوم على إرسال من قبل هذا المبدع الساخر نتلقف فيها الأدوات التي نحتاج إليها بنسب وأقدار يقررها هو – إلى حد كبير – ثم نتولى نحن في نهاية هذه العملية رسم البورتريه الذي يريد لنا أن نخرج به.. ننظر إليه شكلا، ثم نضع إلى جواره تعليقًا مناسبًا بطريقة كاريكاتورية ليست حكرًا على طرف بعينه، بل يصنعها الاثنان معًا: المرسل والمتلقي..

وأولى تشكلات هذا المظهر(العباءة) نجدها مع سطور الاستهلال الأولى في الرواية: «إما أن عرق الهيافة ممتد في عائلتنا فحدث ولا حرج حتى لقد يعجب كل أهل البلدة من أن الخلافات التي تنشأ بين أبناء عائلتنا تكون دائمًا أبدًا لأسباب ربما بدت للآخرين تافهة غير موجبة للعراك..»[٢٢]، إن هذا الصوت (الراوي) الذي يصحبنا في رحلة القراءة يستهل حضوره بهذه الهيئة الجمعية التي يبدو فيها في ثياب المتكلمين(نحن).. وهي هيئة فرضت نفسها - بدرجة كبيرة - على فضاء السرد في معظم أجزاء العمل، ليس فقط لأنها انعكاس فني للمكون الثقافي لشخصية شلبي التي تأثرت كثيرًا إلى حد التشبع بالأدب الشعبي وما ينضوي تحته من سير شعبية، كانت بمثابة الروح التي انطلقت من البنية العريضة للجماعة على اتساعها لتعود إليها معبرة عن آلامها، آمالها، أحلامها للمستقبل، ولكن لأن شخصية القروي التي يحاورها خيري، ويستولد منها بشكل متجدد ربَّته الحكائية لها طبيعة خاصة تنسجم وطبيعة البناء الاجتماعي للبيئة الريفية - في الغالب - الذي يمكن النظر إليه على أنه معادل مطور لمجتمع القبيلة الذي تتقلص فيه مساحة الحضور الفردي - إلى حد كبير - لصالح حضور

لافت للأنا الجمعية (نحن) التي يستظل بظلها مجموع أفرادها. ومن الواضح أن المقاربة السردية لهذه الأنا التي يقدمها شلبي في كثير من أعماله تعكس هذه الطبيعة الراغبة في التماس مع أدب الجماعة الشعبية؛ على الرغم من أنه يقدم فنًا معروفًا بانتمائه لأدب النخبة؛ وهو ما يضع فكرة الفصل النظري الصارم بين الاثنين على المحك.

وما بين العباءة والهيافة تماثل من النوع الصرفي يعد عتبة يمكن الانطلاق منها للتطلع إلى رؤية يحاول المبدع صياغتها؛ فالاثنان على وزن واحد(فَعَالة)؛ إذًا فهناك صلة، يمكن إدراكها بدايًة على المستوى المعجمي؛ فالهَيَف من الإبل بالتحريك ضامرة البطن، مع رقة الخاصرة.. وهاف العبد، أي أبق؛ إننا أمام معنيين: الضمور(الانكماش) الذي ينسجم وجنس القماش الذي منه العباءة، الثاني: الهروب الذي يعني تغير الحالة - عمومًا - الذي يمكن استنتاجه من هاف بمعنى أبق؛ وهو ما يطرح سؤالا إنشائيا في جانب منه الخبر(الإجابة) عن مدى قدرة الفن على تعدد أشكاله عبر توظيفه للعبة الخيال على قراءة الواقع بطريقة غير تقليدية تتفق وقدرته على إدراك علاقات جديدة بين بعض أشيائه.. فمن (الفعالة/العباءة) بإظهار الهمز كما يبدو في اللهجة

العربية عند بني تميم إلى (الفعالة/ الهيافة) بتسهيلها وتحويلها إلى ياء لينة كما يبدو في لهجة أهل الحجاز تظهر في نسق مواز رحلة يقيمها راوي خيري شلبي لينشئ على مستوى الفن نوعًا من التماثل الدرامي بين الاثنين بما يخدم وجهة نظر معينة؛ ليصبحا بمثابة وجهين لعملة(رؤية) فكرية واحدة..

وتعد هذه(العباءة/ الهيافة) أيقونة تفتح للعين الرائية بابا تطل منه على واقع اجتماعي تشغله البيئة الريفية المصرية تحديدًا كما رسمها السارد في هذه الرواية؛ فمن هذه الخماسية على مستوى البناء اللفظي لكل من الكلمتين خرجت خماسية أخرى على مستوى البناء الدرامي تمثلت في خمس شخصيات ذكورية رئيسة تنتمي إلى العائلة التي ركز عليها الراوي في تقديمه منظومة السرد: عبد المطلب، عبد النور، عبد الرشيد، الراوي بوصفه واحدا من أفراد هذه العائلة، إبراهيم.

إن العباءة إشارة رمزية تم إطلاقها من جهة الفن باتجاه واقع تسعى إلى اختزاله؛ فنجدها قائمة مقام المجاز المرسل ذي العلاقة الجزئية.. أوتشكيل استعاري إذا ما لاحظنا حال التشخيص الموجود في هذا التركيب الإضافي الذي يمثل عنوان الرواية، أما عن الهيافة فيمكن أن نعدها غلافا فنيا

يحيل إلى المكون الفكري لذات رافضة(ساخرة) تتخذ من خلال إبداعها عموما موقعا يجعل العلاقة بينها وبين عدد من مفردات عالمها المحيط تقوم على الضد، لا على الترادف(التقارب/ التأييد/ القبول/ النفاق الذي نطلق عليه أحيانا مسمى: الذكاء الاجتماعي/ السياسي): «أنتم لاشك سمعتم هذه الحكاية الشهيرة التي صارت مثلا؛ إذ قال ولد لأبيه: بماذا تنصحني لكي أكون شخصية مهمة في الحياة، فقال أبوه: تعال في الهايفة واتصدر»[٢٣]، والراوي في «موت عباءة» هو المنوط به تشييد هذا الموقع الذي ينوي المبدع سكناه؛ فالحضور الدرامي للعباءة يتجلى من خلال دوائر عدة تبدأ من المفرد (الجزء) وتنتهي إلى الجمع (الكل) بامتداداته التي تبدأ من القلة ثم تنتقل إلى الكثرة: «هي عباءة من الجوخ تركها أبي بين الكثير من أشيائه الخاصة.. كانت مشهورة في بلدتنا ضمن أربع أوخمس عباءات ثمينة في كل أنحاء البلدة، لها تاريخ عريق منذ جيئ بها من الحجاز على يدي جدي المباشر..سجلت ذاكرة بلدتنا قصة حياة عباءتنا في قائمة كبار العائلات ذوي العباءات؛ فبفضلها صار جدي كبيرا لعائلته بحق وحقيق حيث اكتمل المركز بالمظهر اللائق»[٢٤].

إن النظام الهندسي الذي يسير عليه البناء الدرامي

للرواية يبدأ من تعميم«عباءة» يحتاج إلى تحديد ندركه بدايَةً من خلال التعبير عباءة جدي، ومنه إلى عباءة العائلة، ثم العباءة في القرية.. هذا التدرج الذي يجعل بطل الرواية الحقيقي(العباءة) في المركز لعدد من الدوائر يأخذنا إلى النسق السلوكي اليومي الذي منه تُستقى بعض مفردات ثقافة الفرد والجماعة؛ فكثير من الأشياء التي تحصل منتمية إلى هذا النظام قد تبدأ صغيرة ليس لها حضور واضح واسع، ثم بعد ذلك تتمدد مساحة هذا الحضور بناء على عمليات التواصل الاجتماعي والتأثير والتأثر والتقليد ليصبح الفعل مع حركة الزمن جزءا مكونا للعقلية المهيمنة على المجموع؛ إن «عباءة» نكرة تكتسب هويتها (تعريفها) بإنسان «أبي/ جدي»، ومن الفرد إلى جماعة صغيرة «عباءتنا» ومنها إلى مجتمع أكبر «عباءتنا في قائمة كبار العائلات ذوي العباءات»..ولا شك في أن وراء هذا التمدد فلسفة تدفع إليه، يمكن اقتفاء أثرها في عبارة مثل: المظهر في مجتمعنا ودوره في قراءة الشخصيات وتصنيفها؛ إذًا هو شكل ثقافي يفرض نفسه، يجعل للبنية الظاهرة للذات(غلافها الخارجي) أثرا في توجيه نظرة الغير إليها وجهة معينة؛ لذا فلا عجب أن نجد هذا الحال(المظهر) الذي ولَّد على مستوى الفن نكرة«عباءة» يصبح أمرًا واقعا معرَّفا بنفسه دون حاجة إلى

إضافة بعد أن أضحى من المسلمات الاجتماعية: «ليس غريبا في الواقع في بلدتنا أن يرث الإنسان مركزا مرموقا لمجرد أنه يملك العباءة»[٢٥]، هنا تصبح لهذه الحيلة الفنية وجاهتها عندما يأتي قرينا لها في سرد شلبي(الهيافة)؛ فالعباءة في الواقع: مكانة، ستر للعورة، مركز مرموق، تفضيل لبعض الناس على بعض؛ ومن ثم فنحن أمام قصور في الرؤية يساوي عيبًا في الشخصية، والقصور ضمور (انكماش)، معنى يأخذنا إلى (الهَيَف) الذي ينتمي مع (الهيافة) إلى عائلة لغوية واحدة تندرج تحت الجذر (هاف).

إننا يمكن أن نلحظ هذه الصلة الوثيقة التي تربط عالمي الواقع والفن عمومًا من خلال بناء إسنادي اسمي؛ فإذا كان بهذا الواقع ظاهرة مهيمنة(العباءة) فإن عين الفن الرائية ترصدها وتنظر إليها مصدرة حكمها في(هيافة)؛ إذًا العباءة هيافة، جملة اسمية تعكس علاقة متوترة بين ذات مثقفة وسياق اجتماعي قائم، ومن الواضح أن ما في السياق مما لا ترضي عنه الذات ليس ابن لحظة حاضرة معيشة، بل له جذور في الماضي يجدها القارئ من خلال علامات نصية مثل: «تركها أبي»، «كانت مشهورة»، «لها تاريخ عريق»، «سجلت ذاكرة بلدتنا قصة حياة عباءتنا»؛ ومن ثم فإن مقاربة هذه الذات لسياقها تنطلق من فضاء تساؤلي يعتمد

على سؤال الماضي(ماذا كان؟) وسؤال الحاضر(ماذا يحصل؟) معًا؛ كي يراعي فضاء التلقي في إجاباته(حلوله) ذلك؛ فبديهية تواصل الأجيال، أولنقل بتعبير أدق تداخلها تحتاج إلى التعاطي معها وفق هذا القول الأثير الذي يتم توظيفه في سياقات شتى «سلاح ذو حدين»؛ فالإرث المادي والفكري الذي يتم انتقاله من السابق إلى اللاحق يقتضي مراجعة وتقييما يراعيان الأثر الناجم عنه وقانون اللحظة الراهن وما يتطلبه..

وسيواصل الراوي رحلته داخل عالم الفن فوق هذه المطية(العباءة) بملازمة إحدى العائلات الريفية «حشلة» التي يعد هذا الراوي السيري واحدًا من أبنائها، ولا شك في أن توظيف بعض مفردات معجم الأسرة مثل: الجد، الأب، الأم، الإخوة، إضافة إلى التقديم السردي بضمير المتكلمين أغلب الوقت يؤكد ليس فقط على السمة الشعبية المميزة لشلبي في كتاباته التي تتجلى فنا في كلٍّ مترابط الأجزاء (الأسرة)، إنما يشير كذلك إلى شخصية المنتمي التي يحملها هذا الرجل في أعماقه؛ فتبنيه موقف المعارض لا يعني خصومة تصل إلى حد الانفصال المطلق عن سياقه؛ فمن الوحدة الثالثة حتى الوحدة الثامنة الأخيرة من وحدات الرواية يركز الراوي عدسته على عائلته، ويبدو الحضور

الدرامي لـ(العباءة/ الهيافة) مرتكزًا لتشييد عدد من نماذج الشخصيات التي تمثل في مجملها صورة للمجتمع المصري – بصفة عامة– في مرحلة زمنية محددة ذات مرجعية، يُؤشر لبدايتها بثورة يوليو ١٩٥٢م، أما حد النهاية – ذو دلالة رمزية في ذاته – فيبدو في مرحلة الانفتاح الساداتي وما تلاها ببضع سنين.. ومن خلال الحركة الدرامية للشخصيات في جماعة حشلة يظهر جليا على المستوى المرجعي واقع يعبر عن حال العائلة المصرية – عمومًا – هذا الحال المختزل فنًا في هذا التلاصق الدرامي (العباءة/ هيافة)؛ فالبناء الوظيفي للشخصيات على اختلافه بحكم اختلاف وضعية كل منها لم يتخل أبدًا عن العباءة وحضورها في الضمير الجمعي لهذه العائلة؛ بوصفها تمثل ثقلا أساسيا في منظومة القيم التي تستلهم منها فكرها وعلاقاتها ببعضها البعض من جانب، وبغيرها من جانب آخر، يتضح ذلك من خلال سلوك عبد المطلب أكبر إخوته ووارث العباءة وكبير العائلة بعد وفاة أبيه، وعبد النور الأخ الثاني في الترتيب.

وهذا الزمن المرجعي داخل بناء السرد ينقسم قسمين بينهما حد فاصل هو حادث وفاة الرئيس جمال عبد الناصر الذي ألقى بظلال قاتمة على تماسك عائلة حشلة: «ظلت العلاقة بيننا سمنا على عسل حتى دهمنا موت جمال عبد

الناصر، فانقلب حال الدنيا ومال، انفتحت جحور كانت مخفية تحت الأرض.. فجأة وعلى غير انتظار، أوتوقع أعطتنا الدنيا ظهرها في لفة سريعة خاطفة»[٢٦]، إن هذا المنطوق المفصلي من قبل الراوي يخرج بنا إلى واقع العائلة المصرية الكبيرة المرموز إليها فنا بـ «حشلة» – هذا التعبير بالمناسبة كان يحب الرئيس السادات إطلاقه على الشعب في عهده وكان ينظر إلى نفسه على أنه رب هذه العائلة أو كبيرها – وما آل إليه أمرها بعد انقضاء عصر ومجيء آخر، في عملية يتقاطع فيها المتخيل مع الواقعي إلى درجة التماثل التام؛ إن خيري شلبي الذي عُرف عنه احتفاؤه بالواقعية السحرية يضع هذه المعرفة على المحك؛ فينزل بها من رتبة اليقين إلى رتبة الظن؛ فـ«موت عباءة» ليس لها نصيب من الفانتازيا إلا عنوانها، هذا البناء الاستعاري القائم على التشخيص، لكن الولوج إلى هذا العالم من داخله يقدم لنا في الوقت ذاته خروجا يخص صاحب هذا العالم، إنه الرحيل بعيدًا عن السحرية بكل ما يميزها من وهم في سبيل التأسيس لقراءة شديدة الاقتراب من الواقع إلى درجة الاستغراق الكامل في جزئياته؛ فالخيال (الرمز) الذي يلعب عليه الكاتب في روايته لا نجد له تصنيفا نعنونه به إلا (الصدق الفني) بفضل علامات مرجعية يبدو أنها فرضت وجودها على فضاء

المتخيل؛ فالعباءة وما ترتبط به من عادات وتقاليد، والإشارات إلى زمن ما قبل الثورة وما بعدها، وزمن الانفتاح وما آل إليه الحال المصري خصوصا ما حدث لبناء الطبقة الوسطى التي منها هذا الراوي المتكلم، المكان (البيئة الريفية) الذي يمكن النظر إليه على أنه يأخذنا من طرف خفي إلى قرية شباس عمير، مركز قلين التي منها شلبي، يساعدنا في ذلك راويه المتحدث بضمير المتكلمين(نحن). كل ذلك يمثل علامات نصية تشدنا عبر آليات السرد إلى الواقعي أكثر من المتخيل، وكأننا أمام فيلم وثائقي، أو تحقيق صحفي نرى من خلاله المشهد المصري في مجمله بين عهدين، جاء الثاني منهما أكثر سلبية كما يصرح بذلك الراوي في«موت عباءة»، وقد استغرق التناول الدرامي له أربع وحدات من مجموع ثمانية هي عدد وحداتها؛ فمن المشهد المفصلي«موت جمال عبد الناصر» يظهر على الفور المعنى الثاني الذي تم الوصول إليه من الدال «هيافة» ألا وهو تغير الحالة – بصفة عامة –، هذا التغير يمكن الوقوف عليه فنيا من من خلال منطوق راوي شلبي «كل الأكفاء رحلوا عن البلاد يلتمسون الرزق والحرية في بلاد لا تعرف شيئًا عن الحرية، أصبحت الوطنية قرينًا للسجن.. والشرف قرينا للفقر.. عاد عصر الباشوات بكل حذافيره، اصطلحت الحكومة مع إسرائيل،

اصطلح الشعب مع التسيب والتفكك والانهيار..اشتعلت الأسعار، اتسعت الطموحات.. لم يعد في بلدتنا رجال حقيقيون..شأن كل العائلات في البلدة تصدعت عائلتنا..تلك كانت المزحة الكبرى في عائلتنا بسريان عرق الهيافة في رجالها جيلا بعد جيل»[٢٧].

هكذا تكتمل رحلة الراوي مع العباءة؛ فمن المفرد: ارتباطها بالجد، ثم الأب، ثم الأخ الأكبر(عبد المطلب) إلى العائلة الصغيرة «حشلة»، ثم عائلات القرية ثم في النهاية جمع الكثرة(المجتمع المصري على اتساعه) يظهر واضحًا أن المكان(القرية) والعائلة (الأسرة بمعناها التقليدي) ما هما إلا حيلة فنية تم اعتمادها في سبيل تشييد فني لرؤية شلبي إزاء حركة الأحداث في مصر على مستويات عدة: سياسية، اقتصادية، اجتماعية بعد وفاة عبد الناصر، وهي حركة يتبين من منطوق الراوي أنها أخذت منحنى هابطًا بحكم الآثار السلبية التي تركتها فوق بنيان الشخصية المصرية؛ فكان لها دور في تشويهه – إلى حد كبير – وهو ما يطرح في فضاء الدلالة تصور: هل للهيافة التي تحيل إلى ضمور الفكر – الذي يتحول مع الوقت إلى نسق ثقافي سائد- فتجعلنا نهتم بظواهر الأشياء والأمور الثانوية، والفرعيات، وننزل شخصيات منازل ليست أهلا لها..إلخ دور في هذه الحركة السلبية؟..

وتصل هذه الرؤية إلى الذروة بما تحمله من شحنات فكرية وعاطفية تنطوي على إحساس شديد بالمرارة؛ فهذه إحدى شخصيات الحكاية «عبد الرشيد» أخو الراوي يقول: «يقولون إن مصر لا تنفع فيها حرب أهلية كلبنان، الواقع أن الحرب الأهلية في مصر لا مثيل لها في التاريخ، حرب بلا بارود ولا أسلحة تقليدية..هذه الفوضى الاقتصادية، وهذه الانهيارات الخلقية هي الأسلحة التي ستنتشر بصورة مفزعة..إن الاستعمار لم يرحل مطلقا من البلاد، بل استبدل جنوده بجنود من أهل المستعمرات أنفسهم، العجيب أنهم ربما كانوا أكثر ولاء من بني جلدته»[٢٨].

إن الراوي في «موت عباءة» شديد الولاء للمعنى المعجمي الساكن تحت الجذر اللغوي «هاف» يبدو ذلك من خلال تعاطيه الفني معه..أما عن قصدية إيراد الدال «هيافة» وما يحمله من مدلولات في عقلية الجماعة الشعبية ترتبط بـ: غياب الجدية، السطحية، اللهو الزائد.. فهي لا تبتعد كثيرا عن الدلالة المعجمية؛ ومن ثم عن الصياغة الفنية كذلك، كما أنها بمثابة مغازلة يرضي بها شلبي أفق توقعات هذه الجماعة التي يقدرها كثيرا؛ وهو بهذا التوظيف السردي للمعجمي والشعبي يضع إبداعه في منطقة وسط بين النخبة والجمهور؛ مما يجعل منه على مستوى التشكيل والدلالة

معادلا حكائيًا لفن المقال الصحفي الذي يخاطب - بناء على طبيعته وقناة الاتصال الحاملة له - الفئتين معًا..

ويبدو أن هذا الموقع الوسط ينسحب على اللغة - أيضًا - فلغة شلبي في هذه الرواية تعد مزيجًا من الفصحى والعامية معًا اتساقا مع البيئة الريفية وعدد من شخوصها والمستوى الثقافي الذي وصلوا إليه، وانسجامًا مع شخصية كاتب مثل شلبي منفتحة على كل فئات العائلة المصرية، كما أن الفكرة المحورية للرواية ليست همًّا يخص شريحة بعينها، يضاف إلى ذلك أسلوب الكاتب الذي يعد امتدادا لكثيرين مثل يحيي حقي الذي يشغل مكانا في منطقة التكوين الثقافي لهذا الرجل..

إننا مع خيري شلبي أمام كاتب مهموم شديد الواقعية يقدم لنا عالما تراجيديا في ثياب ساخر ضاحك عبر متوالية سردية استغرقت ثماني وحدات؛ فإذا كان الدال (كبيس) يطلق على السنة الزائدة يومًا، وبشيء من التوسع يمكن إطلاقه على الشهر الزائد يوما، وكذا بطريقة سحرية يمكننا أن نسقطه على أسبوع العائلة المصرية في «موت عباءة»؛ فالحركة النزولية للحدث وما ترتب عليها من تصدع تعني أننا أمام واقع مأساوي (كبيس) بما يجعل النظرة إلى الزمن تتجاوز حدود المنطق وصولا إلى درجة من اللامعقول،

الفاعل المرسل لها بدايَة يبدو لأول وهلة في الحالة النفسية التي تقف خلف هذه النظرة؛ فأسبوع أسرة «حشلة» طويل، هذا الطول تبلور في عدد الأجزاء المكونة لعالمها الفني (٨)، هذه القراءة العددية المنطلقة من الحالة النفسية للراوي بادئ ذي بدء ليست ببعيدة عن الذات المبدعة في تراثنا الشعري التي وصلت بأزمتها النفسية إلى رؤية سحرية للزمن تتجاوز بها حدود المعقول؛ فقالت:

كليني لهم يا أميمة ناصب
وليل أقاسيه بطيء الكواكب

تطاول حتى قيل ليس بمنقض
وليس الذي يرعى النجوم بآيب

وتلقي هذه الحالة بحممها على شخصيات الرواية وتبقى مهيمنة حتى سطورها الأخيرة؛ فهاهو ذا الراوي يحكي عن نفسه قائلا: «كان باب دَارنا مفتوحًا على مصراعيه، دخلتُ، لا أحد في المندرة غير صمت رطيب ثقيل الوطء يصدك عن الدخول... راحت عيني تمسح جو الحجرة التي خيمت عليها الكآبة، اصطدمت عيني بالعباءة، كانت متدلية من المشجب كشبح هزيل، كظل لكبير قوم

تبخر واضمحل، سرعان ما انقسم شبحها إلى عديد من الأشباح المتكررة.. وكانت عيناي قد امتلأت بالدموع»[٢٩].

إن هذه الشبحية تكريس لواقع شديد الوطء على نفس الراوي أكثر منها انحيازا إلى الفانتازي؛ لقد استحالت هذه الحالة المأزومة بعد موت عبد الناصر وسطوة قيم جديدة خلفها عهد الانفتاح إلى تفكك أسري أفضى إلى موت ببعدين: مادي ومعنوي يتدثر بثياب الرحيل والهجرة؛ فلم يبق إلا الفراغ والصمت الذي حل محل الحضور المادي للشخصية؛ لذا فإن من المنطقي فنًّا ظهور هذه الأشباح؛ بوصفها مواليد طبيعية لحالة الموت هذه؛ وبوصفها إسقاطًا جماليا على الواقع – بدرجة كبيرة – فالشخصية المصرية التي كان لها في عصر مضى حضور ذو طابع متعد يسعى إلى تجاوز فضاء المحلية الضيق قد تعرضت لنوع من التشويه والاستلاب الواضحين بعد ذلك؛ فكانت العاقبة أن وجودها المحلي ذاته أضحى محل شك.. ومن ثم يصير الراوي أكثر إقناعًا عندما يحيل هذه الحياة البرزخية إلى واقع مادي ملموس ومصدق معبر عنه بمشهد امتلاء العين بالدموع استعدادًا للبكاء وتأكيدًا في الوقت نفسه على سطوة الزمن المضارع وبقاء الحال الواقعي على ما هو عليه حتى إشعار آخر.

(٢)

بلاغة الرمز الشعبي في «خافية قمر»

لمحمد ناجي

تسعى هذه المقاربة إلى الولوج الحذر —في مغامرة كشفية موازية لمغامرة الكتابة- إلى ذلك العالم السحري الذي لا يخلو تصويره —وهكذا الحال في نصوص الواقعية السحرية- من مزالق دلالية ورمزية؛ تتعمق خطورتها بمقدار جرأة الكاتب وجسارته في الجمع بين النقيضين: معطيات الواقع.. وأساطير الخيال، التي تمتزج هنا برمزية بالغة الثراء والتعقيد تجمع بين ما هو شعبي وما هو تاريخي.

إذا كانت الطبيعة الاعتباطية المحضة، التي تحكم علاقة الدال بالمدلول، علاقة قوامها التواطؤ والمواضعة بين جماعة المتعاملين باللغة إنتاجا وتلقيا.. كتابة وقراءة أو نطقا واستماعا؛ فإن هذه الاعتباطية في الدلالة تكون أكثر عمقا، حينما تسعى إلى تحطيم مألوف الدلالة، وتمارس بحِرفية بالغة لعبة الكراسي الموسيقية بين الدال والمدلول.

إننا مع «محمد ناجي» في باكورة إنتاجه الروائي «خافية قمر» ١٩٩٤م، وفي غيرها من إبداعاته نجد أنفسنا إزاء حاذق ماهر بفنون الصنعة اللغوية؛ والإسقاط الرمزي الشفيف؛ القائم على الجمع بين متناقضين يرفض هو نفسه أن يعترف بما بينهما من علاقة تضاد (الواقع.. الخيال).

١- الملفوظ الشعبي بين قصيدة الدراما وشعرية السرد:

يمثل الملفوظ الشعبي واحدا من أهم روافد المخيلة الإبداعية عند «ناجي»؛ يتمثلها، ويحسن توظيفها في لغة رمزية تجمع بين الشعرية والسردية الروائية في آن:

«قمر فوق..
قمر تحت..
فخٌ منصوب في السماء لعيون النساء
وشرك في باطن الأرض
يصطاد خطا الرجال
حاذر، حاذر أيها القادم
قمر فوق
قمر تحت»(٣٠).

إن أسلوب ناجي هنا -وكما عهدناه دائما في الرواية- يفيض شعرا في لغة تعتمد الرمزية وتنهل من سحر اللغة

وبلاغة الرمز، ولعل هذه الشعرية المتدفقة ترجع في حقيقتها إلى علاقة الرواية عنده بالشعر؛ فالرواية وُلدت عند ناجي من رحم طموحه إلى الوصول إلى قصيدة دراما عربية؛ فأنتج في المقابل رواية شعرية ساحرة.

إن الكتابة في وعي «ناجي» -وحسب تعبيره- هي **«احتراق بالحياة»**؛ احتراق يجعل بالقارئ بين سراديب الواقع ومتاهات الأسطورة والإرث الشعبي- العربي عامة، والمصري خاصة.

وهكذا لا يترك ناجي لقارئه اختيارًا سوى اللجوء إلى المغامرة بالتأويل واقتناص الدلالات (التي لن تخلو من رمزية) من بين ركام اللغة وجزالات الأسلوب الأدبي؛ وهذا ما سأحاول القيام به في السطور القليلة القادمة؛ لعلّي أقدّم نموذجا لما يُمتع به «ناجي» قارئه من مغامرة دلالية ممتعة ومفيدة في الآن معًا؛ مغامرة قوامها إيمان «ناجي» بشراكة القارئ للمبدع في تكوين عالم الحكاية وبناء دلاليتها.

٢ - «خافية قمر».. العنوان اللغز:

هكذا اختار «ناجي» عنوانه شديد الثراء؛ الذي يمتح من المعين ذاته الذي يغترف منه لغة روايته كلها؛ فالعنوان قائم على المفارقة الدلالية الناجمة عن تباين الطاقات الدلالية

للفظتين: (خافية – قمر)؛ ففي حين تشير الأولى **«خافية»** إلى معاني الخفاء والاستتار، ومن ثم الغواية والوهم وضياع الحقيقة، ترمز اللفظة الثانية **«قمر»** إلى النور الذي تستضيء به الأعراب في صحاريها؛ فيكون بمثابة المُعين على السير والمرشد لوقع الخطا الوئيد حينما تفقد ضياء شمس النهار؛ إن خافية هنا تغازل –ربما- دلالة الليل الذي يختص القمر بالظهور فيه وإضاءة سمائه، انتظارًا لفجر آتٍ لا محالة، حتى وإن طال انتظاره علينا حين يعيينا الفكر، وتؤرقنا هموم الحياة وأشجانها.

من ناحية أخرى ربما أمكننا النظر إلى تلك المفارقة في بنية العنوان بين لفظتيه (خافية.. قمر) بوصفها إسقاطا لتباينات الوعي بين الروح الفردية القلقة لذات الأديب، وبين الوعي المغيَّب للمجتمع الذي يبدو –حسب منظور الكاتب- كما لو كان رافضا للإبصار؛ مصرًّا على الرزوخ في أوهامه وهواجسه التي سببت أزمة حضارية، وبدلا من الاستضاءة بنور هذا القمر؛ تؤثر الجماعة الوقوع في غوايته؛ فتهيم به رمزا للوهم والانخداع والركون إلى مقولات القدماء وخرافات الماضي السقيم بأوجاعه وآلامه.. بإحباطاته وعثراته.

٣ - الاستهلال.. ميثاق القراءة:

«لم أنتبه لانصرافهم إلا بعد أن كنت قد أتممت حديثي، لم أستطع أن أخمن متى مضوا بالضبط، لا يهم، لا بد أن أحدهم قد سمعني حتى قرب النهاية، لا يهم، كتبت كل شيء حتى لا يضيع من الذاكرة، من لم يسمع سيقرأ، في النهاية لا يهم من يسمع ولا من يقرأ، المهم أن أقول وقد قلت كل شيء. تمام»[٣١].

هكذا استهل «ناجي» روايته بعقد ميثاق قراءة أولي مع القارئ؛ يتكئ على بيان الوظيفة الخطابية الأولى، الوظيفة التي تمثل مركز الثقل؛ إنها الوظيفة التعبيرية؛ فهو يكتب – ابتداء– لأنه يشعر بالرغبة الحميمة في الكتابة، ويقول منطلقا من شبق محموم بالكلمة؛ وهو حين يكتب يعي دور الكلمة المكتوبة في حبس الكلام واعتقاله في رموز أبجدية[٣٢]؛ حبسًا تقاوم به الذات ضعف الذاكرة الذي يهددها بالضياع وفقدان الهوية **«كتبت كل شيء حتى لا يضيع من الذاكرة»**.

منذ البداية إذا يعلن الكاتب أزمته المنبثقة عن أزمة أمة بكاملها؛ إنها أزمة الذاكرة؛ فحين تغيب ذاكرة الماضي تضيع معها معالم الحاضر ويتبدد الحلم بالمستقبل.

هذا بالضبط ما يؤرق الذات المبدعة فتقوم بمغامرتها

عبر الذاكرة؛ مستحضرة **فكرة الجنون** مسوغا للمزج بين الواقع والمتخيل؛ الحقيقة والوهم؛ ومناخا مناسبا لتصوير صراع الذات الفردية مع محيطها الجمعي المنغمس حتى النخاع في هلاوس الماضي وأوهام الجهل والتخلف.

«تحلّقوا حولي بملابسهم البيضاء، توسلت إليهم:

- **لا تؤذوني..**
- **نحن هنا لنساعدك.**
- **لكنكم لم تصدقوني!**
- **أنت هربت، لم تمكّنا من علاجك...»**[٣٣].

ولعل من باب المفارقة هنا أن تنطلق مغامرة الكاتب من وحي الذاكرة ذاتها، رغم أنها تسعى إلى تجاوزها من خلال فعل الكتابة، الذي تسعى الذات عبره إلى التأكيد على هشاشة الذاكرة؛ هشاشة تبدت عند الكاتب نفسه حينما أعلن عنها عبر حالة تشتت الوعي وبلادة الانتباه (**لم أنتبه... لم أستطع أن أخمن**)؛ بل بلغت ذروتها مع الجملة المفتاحية التي تتكرر ثلاث مرات في هذا الاستهلال القصير، ثم تظل تتكرر عبر فصول الرواية ومقاطعها ومشاهدها **«لا يهم»**؛ إنها الجملة النتيجة التي وصلت إليها الأمة في واقعها المأساوي، وكأنما الكاتب هنا يذكرها رصدا للواقع،

واعتراضا عليه في آن معا، وكأنه يقصد الإثبات لا النفي **«مهم»**؛ يريد أن يقول حينما يصبح كلُّ شيء مهما في حياتنا، حينما نهتم لأمرنا ولواقعنا، حينما ننتبه؛ حينئذ فقط ربما تحقق لنا ما نريد.

إن **«لا يهم»** هنا هي بيت الداء الذي تنطلق منه الذات في تألمها بواقع يرسف في قيود الجهل والتخلف وغياب الوعي، والقيمة، والهدف. إنه المجتمع الذي يغرق في جراحه **«جراح عبد القهار المجروح»** وقد أسرته الأسطورة «**خافية قمر**» التي صارت رمزا للوهم الذي يسيطر على وعي الجماعة فَتُفْرِغ حياتهم من مضمون مهم جدير بالعناية والاكتراث، ويصير ما عدا هذه الخافية «لا يهم».

٤- التاريخ الوهمي.. أزمة الذاكرة السردية:

«المسألة تعقّدت يا سادة، أبلغوا حفيد الزّباء وصحبه أن المسألة تعقدت، وثبت الفئران على القلعة فأكلت دفاتر الأنساب، ومحت الأسماء الزباء وإدريس والمجروح وسلمى وقمر. حتى عبد الحارس أكلته الفئران»(٣٤).

ضياع التاريخ، فقد الهوية أرق دائم مستمر في وعي الكتابة؛ ولذلك فهو يلح -ويكرر إلحاحه- على الذاكرة البديلة؛ على سجل المكتوب الذي يبقي له على بصيص

الأمل الوحيد في أن تعود الأمور إلى نصابها؛ وأنه ذات يوم سيأتي مَنْ يجيد قراءة هذا التاريخ، ومن ثم يتمكن من بناء حاضر الأمة من جديد:

«أشرت للحقيبة التي أحتفظ بها معلقة على كتفي دائما، وقلت:

- كل شيء هنا في هذه الحقيبة، وستقرؤها ذات يوم»(٣٥).

إننا هنا إزاء فكرة **«التاريخ الوهمي»** الذي يلجأ إليه الكاتب لمعالجة القضايا الساخنة ذات الأبعاد السياسية والتي ظهرت بصورة جلية في روايته **«مقامات عربية»** ١٩٩٩م؛ ونرى هنا انعكاسا لها ربما لأسباب فنية مغايرة؛ ربما لمراوغة الكاتب واستفزاز وعيه للتواصل مع هذا التاريخ الوهمي (المستمد من ذاكرة الجنون)، والواقع الحياتي المعيش بكل ما فيه من إحباطات ومظاهر فقد وترد حضاري، وضياع هوية، وطمس لتاريخ بفعل عمدي قصدي في أحيان وبفعل الغيبوبة الجماعية التي آلت إليها المجتمعات العربية في أحيان أخرى.

٥ - الشخصيات.. التسمية والرمز:

وبما أننا أمام تاريخ وهمي، أو سمِّهِ (عالما رمزيًا موازيًا للواقع)؛ فالشخصيات إذن تنتمي إلى الرمز، وتصير ظلالا وإشارات توحي أحيانا، ولكنها لا تعطي دلالة قاطعة، بل ربما راوغت وتناوبت على أكثر من دلالة، ربما إلى حد التناقض. إنها شخصيات الرواية الجديدة التي تتسم ببقائها «مجرد أطياف أو أسماء، أو هي مجرد حروف لا معنى لها (س. ص) أو رموز أو ضمائر أو أصوات»[٣٦].

إن إدريس البكاء.. وعبد القهار المجروح.. يأتيان رمزين لجراح في جسد الأمة: «إدريس البكّاء يا جل، أعظم ملوك الأرض الذين مشوا على هذه الأرض... »[٣٧].

إن إدريس هنا رمز للملك الزائل؛ فهو يَرِد في الرواية عبر إحالة رمزية قلقة ومضطربة؛ فتستمد الرواية من طاقته الدلالية ما يحيل إلى نبي الله «إدريس» أول من لبس المخيط -كما رُوِيَ- وأول من خطَّ بالقلم[٣٨]؛ في حين لا يلبث الاسم ذاته أن يحيل -في سلوك مراوغ- إلى مُلْك الأدارسة الأشراف الذين حكموا بلاد المغرب فترة من الزمن[٣٩]، ثم هو في النهاية -وعلى الجملة- رمز للمجد العربي الذي صار في خبر «كان»، حين أصابه التحول، فصار الملك لعنة،

وتحولت المملكة والملك والحضارة والأدارسة من هنا المكانية للذات إلى هناك صوبَ الشمس وجهةَ الشرق؛ حيث يعيش الأدارسة الحقيقيون؛ هناك في الشرق البعيد توجد حضارة الأدارسة:

«يسخر منا سكان القرى والكفور المجاورة ويسمون بلدنا خافية قمر، فيغضب بنو عبد، ويتوثبون رافعين عصيهم، ويصيحون:

- الخافية عندنا، نعم، ولكن اسم بلادنا روضة إدريس.
- إدريس لعن أرضكم، وكتب على ساكنها الفقر والخوف.
- في بلادنا الخير والبركة، وكرامة المجروح لا تخفى على أحد.
- هي لعنة أخرى من لعنات إدريس.
- بل مكرمة منه، كان يحب أرضنا وفيها كانت روضته.
- لعنته عليكم وعلى أرضكم حتى يجيء الطوفان، أما بلاده فكانت هناك.
- أين؟

يشيرون صوب الشمس ويقولون:

- هناك، في الشرق توجد أرض واسعة يسكنها الأدارسة إلى اليوم، هناك كان موطئ قدميه»[٤٠].

إن النص هنا يقدم لنا الذات الجمعية في سلوك دفاعي عن صورتها وتاريخها ووعيها -حتى وإن كان وعيا مشوها- أمام الآخر؛ وفي مواجهة الجماعات الأخرى التي تمارس سخريتها من واقع مأساوي ولعنات ونكبات تعجز هذه الذات الذات الجمعية حتى عن إدراك حقيقتها؛ فتتخذ لديها مسميات رنانة وهمية، لا تخلو من حس شعبي يضرب بجذوره في عمق الوعي العربي والإسلامي في مراحله المتعاقبة، بما في ذلك لحظات النهوض الحضاري، ولحظات التردي الفكري والحضاري: إننا أمام (خافية قمر – روضة إدريس- كرامة المجروح).

على الجانب الآخر كان «عبد القهار المجروح» رمزا واضحا للتحول إلى الضعف وفقد الخصوبة والقدرة والقيمة:

«في الزمن القريب اختلطت الأنساب... لم يكن أمام بني عبد إلا أن يتدافعوا بالمناكب فوق الجسر مع الذاهبين شمالا صوب المدينة. هناك باعوا غلالهم، وسددوا صكوك الدَّين، واشتروا أقمشة الكتان وأساور العاج، وعادوا بعد

الظهيرة من المدينة غربانا مكفهرة ينعون قلة ما بقي في أيديهم. فوق الجسر تعاركوا، قتل رجلٌ منهم رجلين، وفر القاتل ولم يعد، وفر أحدهم جريحا ينزف من رئتيه.

ولدتني سلمى بنت العربان لهذا الرجل في العام التالي، وبقي هو على فراشه ينتظر الموت الذي لم يأتِ أبدا.. »[٤١].

هنا كان أصل الحكاية إذن؛ حكاية التحول الحضاري من القرية إلى المدينة؛ حكاية الانتزاع من الأصل، وفقدان النسب بتحول الذات العربية عن قيمها الروحية لتلهث وراء متاع المدينة الذي لم يخلف لها إلا الهوان والحسرة وشقاق ذات البين. والأكثر من ذلك ضعف عبد القهار المجروح؛ الذي قد يرمز في أفق التلقي إلى الكيان الديني الذي بقي مجروحا ينزف من رئتيه؛ وتصالحت الجماعة مع واقعها الجديد، ورضيت به «**منا القاتل ومنا القتيلان والجريح الذي لم يجف دمه، فلننس العداوة، ولتكن الأرض لمن تبقى من رجالنا، أما المجروح فله صدقة معلومة تفيض بها أيدينا**»[٤٢].

هكذا رضي أفراد الجماعة بأن يمدوه بين الحين والآخر ببعض من وقتهم (الصدقات)، ثم ما لبثوا أن انصرفوا عنه.. وحين عادوا وصاله مرة أخرى كانت هذه العودة بعدما ذاع صيته رمزا للكرامة عبر التمسح والتبرك.. عادوا

إليه وإلى وصله بالصدقات «**يلتمسون به الكرامة بين الخلائق**»[٤٣].

امتدادا لهذا الولع بانتقاء الأسماء التي تحمل ظلالا دلالية توازي ظلال الواقع التي يتعامل معها «ناجي» ويغازلها في حكايته، تأتي «**سلمى**» بذلك الاسم العربي الأصيل لنلفي أنفسنا معها تحت ظلال الحضارة العربية التي فقدت مصدر خصوبته وفحولتها الذاتية الأصيلة حينما صار «الجروح» قعيد الفراش؛ لا يقوى على الفعل؛ فلجأت والحال هذه إلى فعل الحرام الذي يكون «**عبد الحارس**» سارد الرواية وبؤرة الأزمة نتاجا لها.

يضبطها القادمون للتبرك على سطح الدار مع جعفر ابن الفراغلة؛ وحين يواجهها الجروح بفعلها تصيح فيه وفي الحضور متخلية عن صمتها:

«لماذا تنظرون إليّ؟.. أو تظنونه ابن عبد القهار؟ أوكنت تقدر أن تهبني مثل هذا الولد يا رجل وأنت راقد بعلّتك؟!»[٤٤].

إنه «عبد الحارس» إذا ذلك الراوي الذي يسرد لنا منذ البداية بضمير المتكلم، والذي طالعناه منذ بداية الرواية يتخبّط في حيرته، ويعاني جنون ذاكرته، مرددا -كما أشرنا

آنفا- عبارته المفتاحية **«لا يهم»**.

إنه نتاج للقفر والضعف؛ نتاج الخطيئة الحضارية – ربما- التي نتجت عن زواج الشرق المريض بالغرب المتقدم حضاريًا بعدما عجزت مقومات الحضارة العربية أن تبقى على خصوبتها؛ فصار الإنسان العربي في هذا العصر نتاجا طبيعيا لهذا الجرح؛ ولذلك لا نستغرب حينما يُصرُّ «المجروح» -رغم اعتراف سلمى بعدم أبوته لعبد الحارس- على أنه أبوه؛ ولده من جرحه «**والله ما حملت به ولا ولدته وإنما حملته وولدته من جرحي هذا، فأنا أمه وأبوه ثم دفعته إليها فأرضعته، وهاأنذا أشهدكم أنه ابني لجرحي**»(٤٥). إنها إشارة إلى ذاتية الخطيئة؛ وإلقاء لتبعة الخور الحضاري الذي باتت الذات العربية تعانيه وتكابده على هذه الذات العربية، وذلك الميراث الحضاري ذاته الذي تسبب بعجزه في حالة الهيمنة الحضارية للآخرين على الذات.

وهكذا دوما يراهن «ناجي» على شخصياته (إدريس البكاء وعبد القهار المجروح وسلمى وعبد الحارس...) في تصوير العالم انطلاقا من قناعة شخصية عنده بأن الإنسان هو «محور العالم الذي نعيشه».

٦ - المكان.. المدينة:

في انتقالة أخرى من الشخصية إلى المكان تقابلنا **«المدينة»** التي تقف بين طموحات التقدم ومعاول الهدم؛ فحينما يهم الصبية -سعيا منهم لمقاومة مخاوفهم من عدو مجهول- بنصب مجانيقهم لإلقاء حجارتهم يحذرهم العم: «**افعلوا ما تريدون ولكن حذارِ أن يفلت منكم حجر ويسقط فوق المدينة... أنتم حراس هذه المدينة فلا تهدموها بأيديكم**»(٤٦). يواصل الصبية وينقلون حربهم إلى الشوارع والأزقة؛ ويتركنا السارد دون أن ندري:

ما حقيقة هذا العدو الذي يقاتله الصبية؟!

هل ينجح الصبية في معركتهم؟!

وعلى الجملة: هل تنجو المدينة؟!

أسئلة تظل مشرعة إلى أن يختتم الرواية بمقدمته الثالثة؛ مما يحيلنا إلى بنية الرواية وهيكلها الذي تأسس على ثلاث مقدمات (مقدمات فقط ولا توجد فصول)؛ وهو مؤشر سيميائي شديد الأهمية في تشكيل فعل القراءة.

إنه بهذه المقدمة التي يختتم بها روايته يرسخ مبدأ أساسيا من مبادئ «الرواية الجديدة»، التي تحمل في أحد مرادفاتها مصطلح «رواية اللارواية»(٤٧)، وهذه حقيقة

يلمسها قارئ «خافية قمر» دونما عناء، فالقارئ لو أرد تلمس خيوط حكاية محددة الملامح مكتملة الأحداث واضحة الشخصيات، ما استطاع إلى ذلك سبيلا.

إن المبدع هنا عبر ابتكار هذه الآلية الفنية في بنائه السردي يبقي أفق التلقي مشرعا على تساؤلات قلقة تتعلق بالهوية والمصير على مستوييه الفردي والجمعي معا. وكأنه يوجه إلى قارئه رسالة مُفادها: أن أكمل أنت عزيزي القارئ، ولتشترك معي في صناعة نهاية لما بدأناه معا عبر فعلي الكتابة والقراءة، أو لتشترك معي في صياغة فصول الرواية التي تغدو والحال كذلك مرادفا ومعادلا للواقع الإنساني القلق المتدني، الذي يعلن الكاتب عن حاجته إلى إعادة بناء وصياغة وصناعة.



الإحالات والهوامش:

(١) د/ عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص٦٩.

(٢) خيري شلبي، لحس العتب: مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٥م، ص٥-٨.

(٣) سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية ـ رواية الشراع والعاصفة لحنا مينه نموذجًا، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، ص١١٧.

(٤) لمزيد من التفاصيل حول مفهوم المتواليات الحكائية انظر: فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الثقافي، جدة، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.

(٥) حاتم عبد العظيم، حي بن يقظان ـ تحليل بنيوي، ص ١٨٦.

(٦) د/عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م. ص٨٦.

(٧) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ص١٥٣.

(٨) حميد لحمداني، بنية النص السردي ـ من منظور النقد، المركز

الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م.ص٥١.

(٩) لحس العتب، ص١٠-١٤

(١٠) د/ صلاح فضل، تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري / اللبناني، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ص٥٢.

(١١) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص٧٣.

(١٢) لحس العتب ص٦١.

(١٣) تحليل شعرية السرد ص٥١.

(١٤) لحس العتب ص١٥.

(١٥) د/ فدوى مالطي دوجلاس،بناء النص التراثي: الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م. ص٣٧.

(١٦) بناء النص التراثي ص٣٢.

(١٧) د/ سيد محمد السيد قطب وآخرون، بناء الشخصية في القصص التراثي، ص٧.

(١٨) مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، ١٩٨٤م ص٢٧٦.

(١٩) بناء النص التراثي ص٤١.

(٢٠) معجم المصطلحات العربية في الأدب واللغة ص٣٨٣.

(٢١) لحس العتب ص٦٤-٦٥.

(٢٢) خيري شلبي، رواية موت عباءة، مؤسسة المعارف للطباعة، ١٩٩٣م، ص٩.

(٢٣) رواية موت عباءة، ص٩.

(٢٤) رواية موت عباءة، ص١٠، ١١.

(٢٥) رواية موت عباءة، ص١٢.

(٢٦) رواية موت عباءة، ص٥٥.

(٢٧) رواية موت عباءة، ص٥٥، ٥٦، ٦٢.

(٢٨) رواية موت عباءة، ص٧٩، ٨٠.

(٢٩) رواية موت عباءة، ص٩٢- ٩٤.

(٣٠) محمد ناجي، خافية قمر، ص٢٢، ٢٣.

(٣١) السابق، ص٥.

(٣٢) واحدة من أهم خصائص اللغة المكتوبة هو حبسها للكلام واعتقاله حتى من خلال الطباعة التي تعمل على حبس الكلمات آليا ونفسيا على السواء فى الفراغ. انظر: والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مراجعة: محمد عصفور، سلسة عالم المعرفة(١٨٢)، شعبان ١٤١٤هـ/ فبراير ١٩٩٤م، ص ٢١٢.

(٣٣) محمد ناجي، خافية قمر، دار الهلال، يناير ١٩٩٤م، ص١٧، ١٨.

(٣٤) السابق، ص١٧.

(٣٥) السابق، ص٩.

(٣٦) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة عدد ٣٥٥ سبتمبر ٢٠٠٨م، ص١٥.

(٣٧) محمد ناجي، خافية قمر، ص٧.

(٣٨) انظر في ذلك: أبو هلال العسكري، الأوائل، والنويري، نهاية الأرب في فنون العرب، ضمن الموسوعة الشعرية.

(٣٩) وكانت فترة ازدهارهم ١٧٢-٢٢٣هـ. انظر في ذلك: د.سعدون عباس نصر الله، دولة الأدارسة في المغرب العصر الذهبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر-بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٧م.

(٤٠) محمد ناجي، خافية قمر، ص٣٥، ٣٦.

(٤١) السابق، ص٣١، ٣٢.

(٤٢) السابق، ص٣٢.

(٤٣) السابق، ص٣٣.

(٤٤) السابق، ص٦١.

(٤٥) السابق، ص٦١.

(٤٦) السابق، ص١٠٦، ١١٤.

(٤٧) يشير شكري عزيز الماضي إلى تنوع التسميات والمصطلحات لما أسماه بالرواية الجديدة؛ وذكر عدة أسماء أخرى؛ منها: رواية اللارواية Ani Novel، والرواية التجريبية Experimental Novel، ورواية الحساسية الجديدة، والرواية الطليعية... انظر: أنماط الرواية العربية الجديدة، ص١٤.

قائمة المصادر والمراجع

- أولا: مصادر باللغة العربية:

١- أحمد عتمان، الأدب الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، ٢٨٦، الطبعة الثانية، دون تاريخ، دار المعارف، القاهرة.

٢- أيمن بكر، السَّرد في مقامات الهمذاني، سلسلة دراسات أدبية، العدد ١٠٢، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٣- بهاء طاهر، واحة الغروب، الطبعة السادسة، دار الشروق، القاهرة،٢٠٠٩م.

٤- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٣.

٥- حاتم عبد العظيم، حي بن يقظان ـ تحليل بنيوي، سلسلة كتابات نقدية، العدد١٦٥، الطبعة الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧م.

٦- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية المعاصرة ـ نماذج مُختارة، سلسلة دراسات أدبية، العدد ٧٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.

٧- حميد لحمداني، بنية النص السردي ـ من منظور النقد،

المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م.
٨- خيري شلبي:
- موت عباءة، مؤسسة المعارف للطباعة، ١٩٩٣م.
- لحس العتب، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٥م.
٩- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢م. ج١.
١٠- سعدون عباس نصر الله، دولة الأدارسة في المغرب العصر الذهبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر- بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٧م.
١١- سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية ـ رواية الشراع والعاصفة لحنا مينه نموذجًا، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م.
١٢- سعيد يقطين:
- انفتاح النصّ الروائيّ ـ النصّ والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.
- الرواية والتراث السرديّ ـ من أجل وعي جديد

بالتُّراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.
١٣- سيد محمد السيد قطب وآخرون:
- في أدب المرأة، طبعة ٢٠٠٠م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.
- بناء الشخصية في القص التراثي: كليوباترا للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
- فن الخبر القصصي، كليوباترا للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.
١٤- سيد محمد السيد قطب و عبد المعطي صالح، دفاتر الحكي، الطبعة الأولى، دار الهاني، القاهرة، ٢٠٠٥م.
١٥- سيد قطب، وجلال أبو زيد، المحيط السردي ـ رحلة في فنون الكتابة الذاتية، الطبعة الأولى، دار الهاني،، القاهرة، ٢٠٠٩م.
١٦- سيد الوكيل، أفضية الذات ـ قراءة في اتجاهات السرد القصصي، سلسلة كتابات نقدية، العدد١٦٢، الطبعة الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦م.
١٧- شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي (التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل)، كتابات نقدية (١٢١)، أبريل ٢٠٠٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

١٨- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة عدد ٣٥٥ سبتمبر ٢٠٠٨م.
١٩- صلاح فضل:
- قراءة الصورة وصور القراءة، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٧م.
- تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري / اللبناني، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.
- نبرات الخطاب الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤م.
٢٠- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه ـ دراسة في سلطة النص، الطبعة الأولى، سلسلة عالم المعرفة، العدد٢٩٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٣م.
٢١- عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، الطبعة الأولي، ١٩٨٧م، دار المعارف، تونس.
٢٢- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، الطبعة الثانية، دار النشر للجامعات، ١٩٩٦م.
٢٣- عبد الله إبراهيم، المركزية الإسلامية صورة الآخر في المخيال الإسلامى خلال القرون الوسطى، المركز الثقافى العربى المغرب، ط.١/ ٢٠٠١م.
٢٤- عبد الله محمد الغَذّامي، الخطيئة والتكفير ـ من البنيويّة

إلى التشريحيّة، قراءة نقدية لنموذج إنساني مُعاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.

٢٥- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، عدد٢٤٠، شعبان ١٤١٩هـ/ ديسمبر ١٩٩٨م.

٢٦- عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، طبعة ٢٠٠٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٢٧- عصام بهي، الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة.

٢٨- علي الجارم:

- شاعر ملك، الطبعة الثانية، ١٩٥٣م، دار المعارف، القاهرة.

- فارس بني حمدان، الأعمال النثرية الكاملة، سلاسل الذهب، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الثانية، القاهرة،٢٠٠٥م.

٢٩- غادة السمان، بيروت ٧٥، الطبعة الخامسة، ١٩٨٧م، منشورات غادة السمان، بيروت.

٣٠- غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، الطبعة الأولي، ١٩٨١م، دار ابن رشد، بيروت.

٣١- فاطمة موسي، نجيب محفوظ وتطور الرواية. العربية، طبعة ٢٠٠١م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٣٢- فدوى مالطي دوجلاس، بناء النص التراثي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
٣٣- فوزية العشماوي، المرأة في أدب نجيب محفوظ، طبعة ٢٠٠٥م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
٣٤- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في الأدب واللغة، الطبعة الثانية، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م.
٣٥- محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، طبعة ٢٠٠٥م، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة.
٣٦- محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، الجزء الثالث، طبعة ٢٠٠١م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
٣٧- محمد عبد المطلب:
- التناص عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مجلد ١، جزء ٣، ١٩٩٢م.
- بلاغة السرد النسوي، الطبعة الأولي، ٢٠٠٧م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
٣٨- محمد عناني:
- المصطلحات الأدبيّة الحديثة ـ دراسة ومُعجم إنجليزي عربي، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر

لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦م
- الأدب وفنونه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
٣٩- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، الكلاسيكية، د.ت، نهضة مصر للطباعة، القاهرة.
٤٠- محمد ناجي:
- خافية قمر، دار الهلال، يناير ١٩٩٤م.
- مقامات عربية، دار الهلال، صفر١٤٢٠هـ، يونيو ١٩٩٩م.
٤١- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية في مصر، مطبعة إكسبريس، المنيا، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.
٤٢- محمد نجيب العمامي، في الوصف ـ بين النظرية والنص السّردي، الطبعة الأولى، دار محمد علي الحامي، صفاقس الجديدة، تونس، ٢٠٠٥م.
٤٣- محمود رجب: الاغتراب (سيرة مصطلح)، طبعة ١٩٩٩م، دار الثقافة العربية، القاهرة.
٤٤- مصطفي عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، طبعة ١٩٩٤م، سلسلة دار المعرفة، الكويت.
٤٥- الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم)، مجمع

الأمثـال، الجـزء الأول، طبعـة ١٩٦١، منـشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.
٤٦- نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، دار الشروق ٢٠٠٦م.

ثانيا: مصادر مترجمة:

٤٧- إمبرتو إيكو، القارئ في الحكايـة، ترجمـة: أنطـوان أبـو زيد، الطبعة الأولي، ١٩٩٦م، المركـز الثقـافي العربـي، الدار البيضاء.
٤٨- جان بول سارتر، ما الأدب، ترجمـة وتقـديم: د. محمـد غنيمي هـلال، طبعـة ٢٠٠٠م، الهيئـة المـصرية العامـة للكتاب، القاهرة.
٤٩- جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المـنهج، ترجمـة: محمد معتصم - عبـد الجليـل الأزدي - عمـر حلمـي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م.
٥٠- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، طبعة ٢٠٠٣م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
٥١- جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جـواد كاظم، طبعة ٢٠٠٥م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
٥٢- خوسـيه ماريـا بوثويللـو، نظريـة اللغـة الأدبيـة، ترجمـة: د. حامد أبو أحمد، طبعة ١٩٩٢م، مكتبة غريب، القاهرة.
٥٣- روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعـد عبـد الجليـل جـواد، الطبعـة الأولـي، ١٩٩٢م، دار الحـوار

للنشر، اللاذقية.
٥٤- فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافيـة، ترجمـة: أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الـرحيم نـصر، النـادي الثقافي، جدة، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.
٥٥- لوسيان جولدمان، مقدمات في سوسـيولوجيا الروايـة: ترجمة: بدر الدين عرودكي، الطبعة الأولى، دار الحـوار للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٩٣م، ص ١٧،١٦.
٥٦- والاس مارتن، نظريات الـسرد الحديثـة، ترجمـة: حيـاة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثقافة، المـشروع القـومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
٥٧- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مراجعة: محمـد عـصفور، سلـسة عـالم المعرفـة (١٨٢)، شعبان ١٤١٤هـ/ فبراير ١٩٩٤م.

ثالثا: مصادر أجنبية:

58- Mark Currie, Postmodern Narrative Theory, P.g 39, General Editor, Gulian Wolfreyes.
59- Patricia Ticineto, Feminist Thought, P.g 63, Blackwell, Oxford Uk, Cambridge U. S. A.

رابعا: دوريات:

٦٠- توفيق قريرة، التعامل بين بنية الخطاب وبنيـة الـنص في الـــنص الأدبـــي، مجلـــة عـــالم الفكـــر،مج ٣٢،ع٢، الكويت،أكتوبر/ ديسمبر ٢٠٠٣م.

٦١- جلال أبو زيد، الخروج وظيفة درامية في الخبر القصصي ـ دراسة في ضوء السرد - مجلة فيلولوجي، كلية الألسن، جامعة عين شمس، القاهرة، عدد يونيه ٢٠٠٧م.

٦٢- وجيه يعقوب السيد، توظيف التناص في روايات صنع الله إبراهيم، مجلة فيلولوجي، كلية الألسن، جامعة عين شمس، عدد يناير ٢٠٠٥م.

خامسا : مصادر إليكترونية :

٦٣- الموسوعة الشعرية (الشعر ديوان العرب)، المجمع الثقافي أبو ظبي: ١٩٩٧- ٢٠٠٣م، الموقع الإلكتروني، والبريد الإلكتروني:

http://www.cultural.org.ae- Website:
e-mail:poetry@ns1.cultural.org.ae

ومنها على وجه الخصوص:

- ابن منظور، لسان العرب.
- النويري، نهاية الأرب في فنون العرب.
- أبو هلال العسكري، الأوائل.

٦٤- الطاهر أحمد مكي: على الجارم المفكر والأديب
www.arabicacademy.org.eg



فهرس الموضوعات

الفصل الثالث

(سلطة التراث الشعبي)

تم بحمد الله تعالى



سُلطةُ التُّراث وبلاغةُ المُتخيَّل

توظيف التراث في السرد الروائي المعاصر

يمثل هذا العمل المحطة الجديدة التي حطت عندها رحالنا في مغامرتنا البحثية مع السرد العربي، التي بدأناها مع كتابنا السابق "بلاغة القصة .. مقاربات تطبيقية في القصة القصيرة".

لقد انطلقنا، في بحثنا هذا، متسلحين بأدوات المنهجية النقدية الحديثة؛ من البنيوية إلى علم السرد إلى آفاق النقد الثقافي الرحبة؛ التي تربط -بوعي عميق- بين النصوص الأدبية وسياقاتها الثقافية التي أفرزتها؛ إذ تتأسس منهجية العمل النقدي في هذا الكتاب على تقديم معالجة نقدية لروافد ثلاثة يستلهم منها [illegible] الروائي معينه العذب: رافد التراث الأدبي، ورافد [illegible] ورافد التراث الشعبي.

تباع كتبنا لدى المكتبات الكبرى :
دار المعارف - الأهرام - الأخبار - الجمهورية - الهيئة المصرية العامة للكتاب
روزاليوسف ... ودار الأم للكتاب ٢٨ شارع الدقى ت: ٣٣٣٥٩٧١٩